ورشة سيناريو

غابرييل غارسيا ماركيز



كيف تُحكى حكاية
نزوة القص المباركة
بائعة الأحلام

ترجمة:

صالح علماني

ورشة سيناريو

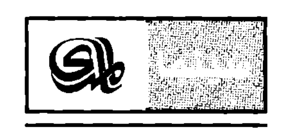
غابرييل غارسيا ماركيز

كيف تُحكى حكاية
نزوة القَص المباركة
بائعة الأحلام

ترجمة صالح علماني



كـــيف تُحكى حكاية
نزوة القصّ المبـاركة
بـائعـــة الأحـــلام



Author: Gabriel García Márqez | اسم المؤلف: غابرييل غارسيا ماركيز
Title: Taller di Guión | عنوان الكتاب: ورشة سيناريو
Translator: Saleh Almani | ترجمة: صالح علماني
Al- Mada P.C. | الناشر: المدى
First Edition: 2008 | الطبعة الأولى: ٢٠٠٨
Second Edition: 2010 | الطبعة الثانية: ٢٠١٠
Third Edition: 2012 | الطبعة الثالثة: ٢٠١٢

دار المدى للثقافة والنشر

سورية - دمشق ص. ب.: ٨٢٧٢ او٧٣٦٦ -تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ -٢٣٢٢٢٧٦-فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria

P.O.Box .: 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289

www.almadahouse.com E-mail:al-madahouse@net.sy

بيروت-الحمراء-شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧

www.daralmada.com Email:info@daralmada.com

بغداد- أبو نواس- محلة ١٠٢- زقاق ١٣-بناء ١٤١

مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون

E-mail:almada112@yahoo.com

كيف تُحكى حكاية

CÓMO SE CUENTA UN CUENTO

الفهرس

القسم الثالث

الجلسة السادسة

الجلسة السابعة

امتداح للاتزان

مدخل

لغز المظلة

غابو: ـ سأروي لكم كيف بدأ كل شيء.

في أحد الأيام اتصلوا بي من التلفزيون ليطلبوا مني ثلاث عشرة قصة حب تدور أحداثها في أميركا اللاتينية. وبما أنه كانت لدي ورشة سيناريو في مكسيكو، فقد ذهبت إلى هناك وقلت لأعضاء الورشة: «نحتاج إلى ثلاث عشرة قصة حب مدة كل واحدة منها نصف ساعة». وفي اليوم التالي جاؤوني بأربع عشرة فكرة. لقد كان أمراً مفاجئاً، لأننا كنا نحاول كتابة قصة مدتها ساعة كاملة ولم تخرج معنا تلك القصص. وهكذا توصلتُ إلى نتيجة مؤداها أن نصف ساعة هو حجم مثالي. إنه يصل مثل رمية سهم. فإما أن ينجح أو لا ينجح. عندئذ قررنا إنجاز مسلسل من ثلاث عشرة قصة حب، كبداية، وأن نواصل في المستقبل انجاز مسلسلات مماثلة: سلسلة كوميدية، وأخرى عن أسرار غامضة، وأخرى عن الرعب... وأن يكون العمل دائماً في الورشة، وهذا يعني أنه حتى لو كانت الفكرة لشخص واحد ـ أو واحدة، لأن جميع أعضاء ورشتنا تقريباً هم من النساء عملياً ـ إلا أنها تتطور بمشاركة الجميع. وأخيراً يكتبها شخص واحد بمفرده: الشخص نفسه الذي طرحها أو عضو آخر من الورشة. فمن الواضح أن الخطوط المتوازية لقصة ما يمكن إقرارها بصورة جماعية، ولكن عندما تأتي لحظة كتابة السيناريو، يجب أن يتولى شخص واحد بمفرده هذه المهمة.

قدمنا القصص الثلاث عشرة إلى محطات تلفزيونية متعددة، وسرعان ما اكتشفنا أمراً: إنهم يدفعون أجوراً سيئة. لقد اكتشفنا أن ما يدفعه التلفزيون

مقابل الورق (أي الكتابة) سيئ جداً. عندئذ قررنا إنشاء مؤسسة إنتاجية لكي نتمكن من بيع إنتاجنا جاهزاً. خرجنا لعرض نتاجنا فقالوا لنا نعم، شريطة أن يوضع اسمي على كل الأعمال. وهذا الأمر الذي يمكن أن يبدو مغرياً، هو من أكثر ما في الوجود إذلالاً: إنه يعني أن أحدنا قد تحوّل إلى سلعة. ولكن، ماذا نفعل؛ وقررنا أخيراً، باتفاق جماعي، أن نذكر اسم كل مؤلف، ونصدّر بداية كل قصةٍ من القصص بعنوان يقول: ورشة غارسيا ماركيز... الخ. وبدأنا العمل. وقد كان الأمر مسلياً إلى حد أننا نفكر الآن بصنع ألف نصف ساعة، واحدة بعد أخرى، وفي مسلسلات من ثلاث عشرة بعد ثلاث عشرة حلقة.

لهذا، وباختصار، فإن ما سأطرحه عليكم هو أن نصنع أنصاف ساعات وأن نخصص كذلك ريع بيعها كله **لمدرسة سان أنطونيو دي لوس بانيوس الدولية للسينما والتلفزيون**. سنمضي في تطوير القصص هنا، في الورشة التي أديرها كل سنة في **المدرسة**، ثم نواصلها في ورشة مكسيكو. وبالمناسبة، نحن نحتاج لمزيد من الناس في هذه الورشة. وخاصة أناساً ممن تعلموا في هذه الورشة، **ورشة المدرسة**؛ أناساً لا يخشون شيئاً... أناساً قد شفوا من الفزع. لأنه لابد هنا من إبداء الرأي بصراحة مطلقة؛ فعندما نرى شيئاً غير جيد، يجب أن نقول ذلك؛ يجب أن نتعلم قول الحقيقة لبعضنا البعض وجهاً لوجه، وأن نعمل كما لو أننا نقوم بإجراء علاج جماعي.

أكثر ما يهمني في هذا العالم هو عملية الإبداع. أي سر هو هذا الذي يجعل مجرد الرغبة في رواية القصص تتحول إلى هوى يمكن لكائن بشري أن يموت من أجله، أن يموت جوعاً، أو برداً، أو من أي شيء آخر لمجرد عمل هذا الشيء الذي لا يمكن رؤيته أو لمسه، وهو شيء في نهاية المطاف، إذا ما أمعنا النظر، لا ينفع في أي شيء؟ لقد اعتقدت يوماً - أو توهمت بأني اعتقدت - بأنني سأكتشف فجأة سر الإبداع.. اللحظة الحاسمة التي تنبثق فيها الفكرة. ولكن حدوث ذلك راح يبدو لي أصعب فأصعب. فمنذ أن بدأت بإدارة هذه الورش استمعت إلى ما لا حصر له من التسجيلات، وقرأت ما لا

يحصى من النتائج محاولاً أن أرى إذا ما كان بمقدوري اكتشاف اللحظة الحاسمة التي تنبثق فيها الفكرة. ولكن لا شيء. لم أتوصل إلى تحديد ذلك. ولكنني بالمقابل صرت مؤيداً للعمل في ورشة. وقد تحول ابتداع قصص جماعية إلى نوع من الإدمان...

قبل أيام، وبينما كنت أتصفح مجلة، هي مجلة **لايف**، وجدت صورة هائلة. إنها صورة لجنازة هيروهيتو. وفيها تظهر الإمبراطورة الجديدة، زوجة آكيهيتو. الجو ماطر. وفي العمق، خارج البؤرة، يظهر الحراس بمعاطفهم المطرية البيضاء، وأبعد منهم حشود تحمل المظلات، أو تضع صحفاً أو قطع قماش على رؤوسها، وفي مركز الصورة، في البعد الثاني، تبدو الإمبراطورة وحدها، نحيلة جداً، متشحة بالكامل بالأسود، مع خمار أسود ومظلة سوداء. رأيت تلك الصورة الرائعة وكان أول ما خطر لقلبي هو أنه توجد هناك قصة. وهي بالطبع ليست قصة موت الإمبراطور التي ترويها الصورة نفسها، بل قصة أخرى: قصة نصف ساعة. بقيت هذه الفكرة في رأسي واستمرت هناك تلف وتدور. استبعدتُ الخلفية.. انتزعتُ الحراس ذوي اللباس الأبيض والناس كلياً... وبقيتُ للحظة مع صورة الإمبراطورة وحدها تحت المطر، ولكنني سرعان ما استبعدتها أيضاً. وكان الشيء الوحيد الذي بقي لدي عندئذ هو المظلة. وأنا مقتنع تماماً بأن ثمة قصة في تلك المظلة. ولو كان لورشتنا هدف غير الهدف المحدد لها، لاقترحت عليكم أن ننطلق من هذه المظلة في محاولة لصنع فيلم طويل. ولكن هدفنا هو صنع أنصاف ساعات. ولدي انطباع بأننا سنلتقي مع ذلك بالمظلة في طريقنا. مع التأكيد على أن ما أقوله ليس خدعة!

لحظة واحدة من فضلكم. لم أنتبه إلى أنه لدي هنا نصف ساعة. إنه سيناريو لكونسويلو غاريدو. ويخطر لي أننا إذا ما قرأنا هذه القصة، فسنجد سهولة أكبر في معرفة ما علينا عمله. وللوهلة الأولى، فإن قراءة القصة أسهل من محاولة روايتها بكلماتنا الخاصة، وهو ما لن يكون الأمر نفسه على

الإطلاق. فعندما قدمت كونسويلو هذه القصة إلى الورشة كان عنوانها **لص الليل**؛ وقد أصبحت الآن **لص السبت**، وهو عنوانها النهائي. والآن، من سيتطوع لقراءة القصة؟

لص السبت

هوغو هو لص لا يسرق إلا في عطلة نهاية الأسبوع، وفي أحد أيام السبت ليلاً يدخل إلى أحد البيوت. صاحبة البيت، آنا، هي امرأة في الثلاثينيات من عمرها، جميلة ومؤرقة، تكتشفه متلبساً. وحين يهددها بالمسدس، تسلمه المرأة كل المجوهرات والأشياء الثمينة، وتطلب منه ألا يقترب من باولي، طفلتها ذات الثلاث سنوات. لكن الطفلة تراه، ويكسب هو ودها بحيلة سحرية. فيفكر هوغو: "لماذا المغادرة باكراً ما دام كل شيء على ما يرام في هذا البيت؟" يمكنه البقاء طوال عطلة نهاية الأسبوع والاستمتاع بالوضع تماماً، ذلك أن الزوج لن يرجع من رحلة العمل التي يقوم بها حتى الأحد ليلاً - وهو يعرف ذلك لأنه تجسس عليه - ولا يفكر اللص في الأمر طويلاً، بل يرتدي بنطال صاحب البيت ويطلب من آنا أن تعد له الطعام، وأن تُخرج النبيذ من القبو وأن تضع شيئاً من الموسيقى من أجل العشاء، لأنه لا يمكن العيش دون موسيقى.

وبينما آنا القلقة على باولي تُعدّ العشاء، يخطر لها عمل شيء لإخراج الرجل من بيتها. ولكنها لا تتمكن من عمل شيء يستحق الذكر، لأن هوغو كان قد قطع أسلاك الهاتف، ولأن البيت منعزل، ولأن الوقت كان ليلاً ولن يأتي أحد. وتقرر آنا وضع قرص منوّم في كأس نبيذ هوغو. وفي أثناء العشاء، يكتشف اللص الذي يعمل خلال أيام الأسبوع الأخرى حارساً ليلياً في مصرف، أن آنا هي معدّة برنامجه الإذاعي المفضل، البرنامج الموسيقي

الشعبي الذي يستمع إليه بانتظام كل ليلة. إن هوغو من أكبر المعجبين بها، وبينما هما يستمعان إلى بيني العظيم يغني *كيف كان* من شريط كاسيت، يتحدثان حول الموسيقى والموسيقيين. وتتدم آنا لأنها ستنومه، ذلك أن هوغو يتصرف بهدوء ولا ينوي إلحاق الأذى بها أو معاملتها بعنف، ولكن الوقت يكون قد فات، لأن المخدر صار فـي الكأس، وقد شربها اللص كلها وهو سعيد. ومع ذلك، فقد حدث خطأ، وكانت هي من شربت الكأس التي تحتوي القرص المنوم. وهكذا تغفو آنا خلال لحظات.

فـي صباح اليوم التالي تستيقظ آنا، فتجد نفسها فـي مخدعها، وتجد أن ملابسها فـي أحسن حال، وأنها مغطاة جيداً بالدثار. وترى هوغو وباولي يلعبان فـي الحديقة، بعد أن انتهيا من إعداد الفطور. وتُفاجأ آنا بانسجامهما التام معاً. ثم تفتتها بعد ذلك البراعة التي يُعدّ بها ذلك اللص الفطور، إضافة إلى أنه فـي نهاية المطاف شخص جذاب. وتبدأ آنا بالإحساس بسعادة غريبة.

فـي أثناء ذلك، تأتي صديقة لها لتدعوها إلى ممارسة رياضة الجري معها. يبدو القلق على هوغو، ولكن آنا تدعي أن طفلتها مريضة وتصرف صديقتها فـي الحال. وهكذا يبقى الثلاثة معاً فـي البيت للاستمتاع بيوم الأحد. يصلح هوغو، وهو يصفر، النوافذ والهاتف الذي عطّله فـي الليلة السابقة. وتعرف آنا أنه يتقن رقص الدنثون، وهي رقصة تفتتها لكنها لا تستطيع ممارستها مع أحد. فيقترح عليها أن يرقصا معاً على ألحان مقطوعة، ويلتحمان بمتعة يستمران معها فـي الرقص حتى المساء. باولي تراقبهما، وتصفق لهما، ثم يغلبها النعاس فـي نهاية الأمر. وعندما ينهكهما الرقص يلقيان بنفسيهما على مقعد فـي الصالة.

عندئذ يكون قديس الطيبة قد غادر إلى السماء، فقد حان موعد عودة الزوج. ومع أن آنا ترفض بإصرار، إلا أن هوغو يعيد إليها كل ما كان قد سرقه، ويقدم لها بعض النصائح للحيلولة دون دخول اللصوص إلى بيتها، ويودع الاثنتين بقدر غير قليل من الحزن. تراه آنا يبتعد. وحين يكون هوغو على وشك

الاختفاء، تناديه صارخة. وعندما يرجع تقول له وهي تنظر إلى عينيه بثبات، إن زوجها سيسافر أيضاً في نهاية الأسبوع القادم. فينصرف **لص السبت** سعيداً، ويتحرك في الشارع راقصاً، بينما الغروب يخيم.

القسم الأول

الجلسة الأولى

الثنائي، والثلاثي، والقناع

غابو: ـ حسن، فلنبدأ بتفكيك **لص السبت**...

رينالدو: ـ هناك مشكلة. نحن جميعنا نعرف القصة، ولكن لم يقرأ الجميع السيناريو.

غابو: ـ عليهم أن يتخيلوه.

ماركوس: ـ إن كاتبته هي امرأة. فالنص يخلّف إحساساً أنثوياً لا شك فيه.

غابو: ـ أكنت ستلاحظ ذلك لو لم نكن نعرف كاتبته مسبقاً؟

ماركوس: ـ أجل.

غابو: ـ أمن خلال الانطباع العام أم بسبب تفصيل محدد؟

ماركوس: ـ منذ البدء أحسست بما يشبه الغم. وهذا يأتي من أحاسيس المرأة.

غابو: ـ لا ريب في أن كونسويلو يسعدها معرفة ذلك. لأن القصة تُروى بالفعل من وجهة نظر امرأة. هي البطلة نفسها. ربما ليست أفضل القصص التي قُدمت هنا؛ لكنها تبدو لي أكثرها نموذجية. هذا هو ما نريد عمله تقريباً. فهي أولاً قصة "تجارية". ونعرف أنها ستنال إعجاب معظم مشاهدي التلفزيون.

وقد وافق صاحب المحطة التلفزيونية عملياً على شرائها. القصة ستُعجب المشاهدين وهي ذات نوعية عالية، وهذا رصيد جيد جداً.

قبل بضع ليال مررنا بلحظة ذعر. فقد اتصلت بي إحدى المشاركات في الورشة هاتفياً إلى البيت. وقالت لي: "افتح على القناة الخامسة وانظر. إنهم يعرضون قصة كونسويلو كاملة". فأفتح على القناة الخامسة وأرى شخصاً يستحم في حوض بانيو ممتلئ برغوة الصابون... إنه فيلم لهتشكوك، وليس أقل من ذلك. إنه يوم السبت الساعة السابعة والنصف. أرى عالمي كله ينهار. كنت أقول لنفسي: "كيف يمكن ذلك؟ ما الذي سيكون قد جرى لكونسويلو؟ كيف أمكن لهم أن يصنعوا هذه القصة مثل قصتها تماماً؟". ولكنها كانت صرخة إنذار زائفة. فمع تقدم الفيلم، رحت أنتبه إلى أنه ليس هناك أي علاقة بين العملين. كلما أشعل أحدنا التلفزيون ليرى فيلماً، يرغب في أن يكون الفيلم جيداً. ولكنني كنت أرغب حينئذ في أن يكون ذلك هو أسوأ فيلم في العالم. إلى أن انتبهت إلى أنه شيء آخر مختلف. فمَنْ دخلَ البيت لم يكن لصاً يريد أن يسرق، وإنما فارٌ من العدالة، إنه شخص هارب من السجن يسيطر على البطلة ويبقيها في ظل الرعب. وأخيراً، وفي محاولة منها لمنعه من قتلها، تتظاهر بالانصياع له... وعندما يغادر البيت في النهاية، تكون الشرطة بانتظاره خارجاً. فيواجه الشرطة و... أف! يا للراحة! ليست هناك أي علاقة بين العملين. ولكننا، وبالرغم من ذلك، عمدنا إلى اتخاذ بعض الإجراءات. فقد ألغينا على الفور مشهد الحمام. وقد آلمني ذلك. فمن الجميل أن يستحم شخص ما. كان بإمكاننا الحفاظ على هذا المشهد. فمن الصعب العثور على قصة لا تتشابه بطريقة ما مع أشياء كثيرة. لكننا وباختصار، ألغينا المشهد.

لقد لعب معي الواقع من قبل لعبة خبيثة مثل هذه، حين كنت أكتب **خريف البطريرك**. فقد تصورت محاولة اغتيال لا تشبه عمليات الاغتيال المعهودة: إذ يضعون للدكتاتور عبوة من الديناميت في صندوق السيارة. ولكن زوجة الدكتاتور هي التي تركب السيارة وتذهب للتسوق، وفي

الطريق تنفجر السيارة وتطير عالياً لتحط على سطح السوق. لقد أحسست بالاطمئنان لصورة السيارة وهي تطير في الفضاء، لأنها وبكل صراحة بدت لي أصيلة جداً. بعد ثلاثة أو أربعة شهور من ذلك، جرى اغتيال كاريرو بلانكو [رئيس وزراء اسبانيا] في مدريد بالطريقة نفسها بالضبط. أحسست بالغضب. فالجميع كانوا يعرفون أنني كنت أكتب الرواية في برشلونة في تلك الفترة بالذات؛ ولن يصدق أحد بأن ذلك قد خطر لي قبل وقت طويل. وهكذا كان علي أن أخترع طريقة في الاغتيال مختلفة تماماً: يحملون إلى السوق مجموعة من الكلاب الشرسة، والمدربة تدريباً خاصاً، وعندما تصل زوجة الدكتاتور تندفع الكلاب نحوها وتمزقها. وقد أسعدني بعد ذلك خسارة الاغتيال في السيارة. ومازلت سعيداً بذلك حتى الآن. فالاغتيال بالكلاب هو أكثر أصالة وأكثر اندماجاً بروح الرواية. يجب على أحدنا ألا يقلق كثيراً لهذا الأمر؛ فإذا كان هناك مشهد لا ينفع أو يسقط، فماذا يمكننا أن نفعل؟، يجب علينا البحث عن مشهد آخر. والمثير للفضول أن المرء يجد على الدوام تقريباً مشهداً آخر أفضل. ولو أن أحدنا أبدى رضاه عن المشهد الأول، لخرج خاسراً. والمشكلة الجدية تظهر عندما يجد أحدنا المشهد الأفضل منذ البداية. عندئذ لا يكون هناك ما يمكن عمله. ولكن، كيف نعرف ذلك؟ مثلما نعرف متى يكون الحساء جاهزاً. فليس هناك من يستطيع معرفة ذلك ما لم يتذوقه. ولنعد الآن إلى التشابه. يجب ألا نسمح للتشابهات بأن تخيفنا، طالما هي غير مرتبطة بالمظاهر الجوهرية للقصة. لأن الصحيح أن هناك قصصاً مختلفة جداً ولكنها تتضمن مع ذلك الكثير من الأمور المشتركة.

يجب أن نتعلم الاستبعاد. فالكاتب الجيد لا يُعرف بما ينشره بقدر ما يُعرف بما يلقيه في سلة المهملات. الآخرون لا يعرفون ذلك؛ ولكن أحدنا يعرف ما يلقيه إلى القمامة، وما يستبعده وما سيستفيد منه. وإذا كان يستبعد فإن هذا يعني أنه يمضي في الطريق السليم. ويجب على أحدنا حين يكتب أن يكون مقتنعاً بأنه أفضل من ثيربانتس؛ أما عكس ذلك، فإن المرء سينتهي لأن يكون أسوأ مما هو في الواقع. يجب التطلع عالياً ومحاولة

الوصول بعيداً. ويجب امتلاك وجهة نظر، وكذلك شجاعة بالطبع لشطب ما يتوجب شطبه ولسماع الآراء والتفكير فيها بجدية. خطوة أخرى وسنكون في ظروف تمكننا من الشك حتى بتلك الأشياء التي تبدو لنا جيدة وإخضاعها للاختبار. بل أكثر من ذلك أيضاً، فحتى لو بدت للجميع جيدة، يتوجب على أحدنا أن يكون قادراً على إخضاعها للشك. ليس الأمر سهلاً. فردة الفعل الأولى التي تراود أحدنا عندما يبدأ بالشك بوجوب تمزيق شيء ما، هي رد فعل دفاعي: "كيف أمزق هذا، مع أنه أكثر ما يعجبني؟". ولكن أحدنا يمعن في التحليل وينتبه إلى أن ذلك الأمر لا يستقيم ضمن القصة بالفعل، وإنه يشوش البنيان ويتناقض مع طبيعة الشخصية، وأنه يمضي في طريق آخر... يجب تمزيقه. ويؤلمنا ذلك في الروح... في اليوم الأول. وفي اليوم التالي يكون الألم أقل؛ وبعد يومين يصبح أقل؛ وبعد ثلاثة أيام، أقل أيضاً؛ وبعد أربعة أيام لا يتذكر أحدنا شيئاً. ولكن حذار حذار من الاعتياد على الاحتفاظ بالأشياء بدل تمزيقها، لأنه في حال بقاء المادة المستبعدة في متناول اليد، يكون هناك خطر أن يعمد أحدنا إلى إخراجها ليرى إذا ما كانت "مناسبة" في لحظة أخرى. الصعوبة هي في مواجهة هذه المعترضة فقط. وهذا بالنسبة إلينا، في الورشة، هو ما يميز عمل كاتب السيناريو. فجميعنا نشتغل على القصة، ولكن من سيكتب السيناريو يكون وحيداً، وهو وحده الذي عليه أن يختار.

ولا يتطلب عمل كاتب السيناريو هذا المستوى من دقة النظر وحسب. وإنما يتطلب كذلك قدراً كبيراً من التواضع. فأحدنا يعرف، ككاتب سيناريو، أنه في وضع المرؤوس بالنسبة إلى المخرج. إنه كاتب المخرج، أو هو على الأقل شخص يساعده في التفكير. صحيح أن القصة هي لأحدنا، ولكنه يعرف أنها في نهاية المطاف، عندما تنتقل إلى الشاشة، ستصبح للمخرج. فأنا لم أر على الشاشة مطلقاً صورة فيلمية واحدة يمكنني أن أقول إنها لي. لست أدري كم من السيناريوهات أنجزت، بعضها جيد، وبعضها سيئ، وما أراه في النهاية على الشاشة ليس هو على الإطلاق ما كان يجول في ذهني. فأنا أتخيل الكادرات بصورة مختلفة تماماً على الدوام. وفي بعض

الأحيان أجهد نفسي وأنا أوضح للمخرج، بواسطة الرسم، الشكل الذي أرى به الكادر أو المشهد. فأقول له: "انظر، الكاميرا موجودة هنا؛ وهذه الشخصية في البعد الأول وهذه الشخصية الأخرى تدير ظهرها؛ فإذا تحركت الكاميرا إلى هنا، تظهر هذه الشخصية الأخرى في العمق..." وأذهب لرؤية الفيلم؛ وبالفعل، تكون الكادرات كلها مختلفة؛ فالمخرج قد صنع المشهد على طريقته. فإذا أراد أحدنا أن يكون كاتب سيناريو وأن يبقى كاتب سيناريو، عليه أن يتقبل ذلك. كتّاب السيناريو جميعهم تقريباً يحلمون بأن يصبحوا مخرجين، وهذا يبدو لي جيداً، لأنه يتوجب على جميع المخرجين أن يكونوا قادرين على كتابة سيناريو. والحل المثالي هو أن يقوم المخرج وكاتب السيناريو معاً بكتابة النسخة النهائية من السيناريو.

وبما أننا نتكلم عن الثنائي، فلنتكلم كذلك عن الثلاثي. وأعني المنتج. لقد أصررت على أن تحاول **المدرسة** أن تضم إلى مشاريعها إقامة دورات دراسية **للإنتاج الإبداعي**. هناك اعتقاد شائع بأن المنتج هو الشخص الذي يوجد لمنع المخرج من إنفاق المال قبل الوقت المحدد. هذا خطأ مريع. ففي أحيان كثيرة يلاحظ أحدنا أن أفلاماً معينة هي سيئة بسبب خطأ في عملية الإنتاج. قبل وقت قصير علمت بأن هناك منتجاً كان سعيداً لأنه أجبر المخرج على الخضوع لميزانية صارمة... وعندما رأيت الفيلم انتبهت إلى ما جناه من ذلك. ابتداء من الممثلين. فبدلاً من الممثلين الملائمين (آ) و (ب) من الدرجة الأولى، اضطر المخرج إلى استخدام الممثلين (ج) و(د)، وهما ممثلان أرخص... بكل المعاني. وكانت النتيجة جلية. فنقص المال كان ظاهراً في كل شيء، وقوض الفيلم عملياً. وانتهى الأمر بجعل الرخيص غالياً، مثلما يحدث دائماً. يتوجب على المنتج أن يعرف بأنه ليس مجرد رجل أعمال، أو مجرد ممول: فعمله يتطلب مخيلة ومبادرة، وجرعة من الإبداع لا يمكن للفيلم من دونها إلا أن يتضاءل.

إذا ما عكف أحدنا على كتابة سيناريو، فيجب عليه ألا يفقد الأمل بسبب العقبات. فقدر كاتب السيناريو يجب مواجهته بشرف كاتب السيناريو. يجب محاولة كتابة سيناريوهات مثالية، حتى ولو ألحق بها المخرجون بعد ذلك أشد الفظاعات. وأكرر: من أجل صنع سيناريو جيد لا بد من الشطب

ومن إلقاء الكثير من الأوراق إلى سلة المهملات. وهذا هو ما يسمى امتلاك حس نقدي ذاتي، الـ *shitdetector* الذي يتحدث عنه هيمنغواي. أفضل مخرج أعمل معه هو روي غيرًا، لأنه لا يشعر بالحرج معي، فهو يقول لي بصراحة ما يريد أن يقوله، وانتهى. والعكس بالعكس. أنا أحترمه جداً كمخرج ومبدع، ولكن هذا لا يمنعني من أن أحدثه بصراحة. فما لا ينفع، لا ينفع، ويجب الإلقاء به جانباً، من أين ما أتى. المسألة هي تفادي وصوله إلى الشاشة.

لص السبت يعجبني لأنه أصيل، بالرغم من أنه لا يبدو كذلك: فأنا لا أذكر أنني قرأت هذه القصة من قبل، ولم أرها مطلقاً. قد يتصور أحدنا ما سيحدث ولكن ذلك غير مهم، لأن القصة تروى بصورة جيدة. إنها تروى بالنبرة التي تتطلبها القصة، وهذا أمر آخر يخطئ فيه أحدنا بكثرة: تكون لدينا القصة ونظن أن كل شيء قد صار محلولاً، ولكننا ما إن نبدأ بالكتابة حتى نخطئ بالنبرة، أو بالأسلوب. وقد يحدث أن نجد أنفسنا في طريق مسدود. ولحسن الحظ، هناك في داخلنا جميعنا أرجنتيني صغير يقول لنا ما يتوجب علينا عمله. وأقول لحسن الحظ لأن هناك مناهج كثيرة لكتابة السيناريو، ولكن الحقيقة هي أن أياً منها لا ينفع: فكل قصة تحمل معها تقنيتها الخاصة. والأمر المهم بالنسبة لكاتب السيناريو هو اكتشاف تلك التقنية.

أنا أرى أن هذه النسخة من **لص السبت** هي النهائية، قبل أن تنتقل إلى المخرج. واللص متميز إلى حد أنني أؤيد أن يضع على وجهه القناع الصغير الذي كان يستخدمه اللصوص في رسوم المسلسلات الفكاهية المصورة.

نحو آراء أخرى

رينالدو: ـ هناك الكثير من الفكاهة في القصة.

غابو: ـ القصة تتقبل مثل هذا الوسيلة.

رينالدو: ـ الشخصية تقدم نفسها كشخص طيب منذ اللحظة الأولى. يبدو لي أن الأمر سيكون أكثر جاذبية إذا ما اعتقدنا أنه غول، بل وقادر

كذلك على القتل، وأن يتبدل كل شيء عندما تدخل الطفلة وتبدأ علاقته بها... لذيذة فكرة سانت كلوز، ولكن عندما يقدم اللص إلى باولي الحمامة الخزفية، كيف يمكن لها ألا تنتبه إلى أنها شيء من موجودات البيت؟

غابو: ـ الفكرة الأصلية هي حركة مشعوذ. إنه يُخرج شيئاً كان يخفيه، ولا علاقة له بالبيت. والآن، إذا ما بدا منذ البداية أنه "طيب" فذلك لأنه لا يريد أن يخفي أن العمل إنما هو كوميديا. ولكن، بما أنك تقول هذا الآن، فلستُ أرى ما يمنع إظهار هذا الملمح في ما بعد. في الجزء الأول نرى الشخصية وكأنه وحش، ثم يمكنه أن يبدأ بعد ذلك بالليونة تدريجياً. لقد أرادت كونسويلو أن تُظهر منذ البداية الصبغة الكوميدية وهذا أمر مهم. فلا يمكن لأحدنا أن يخطئ مطلقاً عند التلميح إلى نوع العمل. يجب أن يعرف المشاهد منذ البدء إذا كان ما يراه هو دراما أم كوميديا. ويمكن للخلائط التجميلية أن تأتي فيما بعد. هذا حسن الآن، والجرعة المناسبة يضعها كاتب السيناريو. أنا أظن أن إحدى فضائل هذا السيناريو هي دقته في تحديد النوع. فالصبغة الكوميدية تأخذ بفرض نفسها تدريجياً. أنا لاحظت ذلك في مشهد المرآة. المرأة ترى من خلال المرآة أن ذلك الرجل جيد المظهر. بعد ذلك يذهب الرجل. ربما لن ينصرف في المرة التالية، ولكنه الآن ينصرف: يفعل ما نفترض جميعنا أنه سيفعله.

رينالدو: ـ لا تعجبني مسألة القبلة.

غابو: ـ وأنا أيضاً. لقد أعجبتني من قبل، أما الآن فلا تعجبني. هذا طبيعي. فكلما بدأ العمل يأخذ أبعاده، تصبح العيوب أكثر جلاء.

رينالدو: ـ أعود إلى معالجة الشخصيات. فكون جميع الشخصيات تقول الحقيقة دوماً هو أمر يبدو لي كاذباً. آنا، على سبيل المثال، تقول منذ اللحظة الأولى أن زوجها سيرجع يوم الأحد ليلاً؛ وبعد ذلك تعترف: «نحن لا نخرج أبداً». لماذا لا تضلله؟ يجب عليها أن تقدم المعلومات معكوسة، لكي يدرك أحدنا بعد ذلك بأنها كانت تكذب. سيكون من الممتع أكثر أن يكتشف المشاهد بنفسه أكاذيب المرأة.

غابو: ـ هذا صحيح، ولكن هناك أمر يقلقني. الزمن. إننا نتكلم عن نصف ساعة على الشاشة. أي أنها، بعبارة أدق، سبع وعشرون دقيقة. فإذا ما توقفنا مطولاً عند طباع الشخصيات، فسنعرض أنفسنا لخطر أن نبدأ العمل وكأننا ننجز فيلماً طويلاً، وكل ذلك لكي نجد أنفسنا فيما بعد مضطرين إلى تسريع الأحداث. فلقصة الثلاثين دقيقة قوانينها، ويجب علينا أن نعرف كيف ننصاع لها. يحدث للروائيين أحياناً أن يبدؤوا برواية قصة من أربعمئة صفحة، حسب تقديراتهم المسبقة، وعند الفصل الثاني أو الثالث تبدأ المادة التي لديهم بالنضوب ولا يعرفون ماذا يفعلون... هذا خطير جداً. فهكذا يختل توازن البناء تماما (سيكون لدينا متسع من الوقت للحديث عن البناء) ولا تعود هناك قصة جديرة بالاهتمام. ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن العناصر الأخرى. طالما لم تكن هناك لهجة مناسبة، فلن ينفع البناء في شيء؛ وطالما لا يوجد أسلوب متجانس، فلن تنفع اللهجة في شيء؛ وطالما لا يوجد إلهام...

رينالدو: ـ وماذا إذا كان هو يعرف كل شيء؟ تقول هي، مشيرة إلى زوجها: «سيصل غداً». فيرد عليها: «بل الأحد». تقول هي: «قلما نخرج». فيقول هو: «معاً؟ أنتما لا تخرجان مطلقاً». هذا يعني أن لديه معلومات كاملة. إنه محترف.

غابو: ـ وهذا يساهم في استثارة إعجابها.

سوكورو: أنا لا أشعر بأنه لص محترف. هذا ما يريد أن يكونه، أو أن يبدو عليه، ولكن التمعن به جيداً يكشف لنا أنه ليس أكثر من ابن مدلل لأمه.

غابو: ـ ما ينقصني أنا هو توصيف آنا.

غلوريا: ـ أظن أن شخصية آنا منقسمة إلى قسمين: أحدهما قبل أن تنام، والآخر عندما تستيقظ. ففي الليل، قبل تناولها كأس النبيذ، لا تتوقف عن تشغيل دفاعاتها: الاتصال بالهاتف، تناول سكين؛ أما في اليوم التالي...

غابو: ـ تكون قد انهزمت. وهو بدوره يكون قد أعد الطعام، ويكون قد استرخى... ما لم يعد يعجبني هو تبديل كؤوس النبيذ. إنها طريقة مستخدمة كثيراً جداً. ولكن يمكن التساهل في الكوميديات ببعض الأمور المشتركة، لأنها لا تؤخذ على محمل الجد.

فكتوريا: ـ يبدو لي أن آنا هي زوجة شخص ثري. وفكرة كونها مذيعة في إذاعة ولديها برنامج موسيقي واسع الشعبية لا تقنعني.

غابو: ـ عندما تكون بين يدي أحدنا قصة، لا يمكنه أن يسمح لنفسه بالانسياق وراء أفكارٍ تناقضها. فإما أن ندافع عن قصصنا، وإما أن نتراجع أمام إغراء تحويلها إلى قصص مختلفة.

فكتوريا: ـ أعجبني كثيراً مشهد الصديقة، حين تدعوها إلى الجري. هذا تقليد مُميِّز لطبقة اجتماعية معينة، طبقة الناس المترفين. ولهذا تخيلتها بهذه الصورة، مشغولة بمثل هذه الأمور.

غابو: ـ ولكنني أخشى أن تقودنا هذه الفكرة مباشرة إلى فيلم طويل. وليس هناك أسوأ من قصة يجري تطويلها. مع الأخذ في الاعتبار أنني لا أدافع بذلك عن هذه القصة، ولكن يبدو لي أنه علينا محاولة تحسينها، وليس تبديلها. وهذا لا يعني أنها يجب أن تبقى على حالها. سن الطفلة مثلاً...

سوكورو: عمر الطفلة ثلاث سنوات.

غابو: يبدو لي أن عمرها يجب أن يكون أكثر. فمن الصعب التحكم بطفلة في الثالثة من عمرها على المنصة، وخصوصاً في وضع مثل هذا الوضع.

سوكورو: المشكلة هي أن الطفلة الأكبر سناً يكون لديها وعي بالروابط الأسرية وسيكون من الصعب اختراع خال جديد لها.

غابو: ـ أعترف بأنني لا أعرف جيداً ما الذي تعنيه ثلاث سنوات. لدي حفيد في السنة الثانية من عمره، ولدي انطباع بأنه لن يكون قد تعلم الكلام بعد في السنة القادمة.

سوكورو: ـ ليس صحيحاً، فالطفل في الثالثة يستطيع التواصل جيداً. وهو شخص يمكن التحكم به تماماً.

غابو: ـ السيناريو يشير هنا إلى أن الرجل يرى آنا «في إطار الباب». يجب على كاتب السيناريو أن يكون أكثر حذراً في التعامل مع اللغة. فالإطار هو البرواز الذي يثبّت عليه الباب. وهي لا تقبّله في الإطار: بل تقبله في فتحة الباب. فالساكف في الأعلى، والعتبة في الأسفل، والفتحة هي فراغ الباب

أما الإطار فهو الهيكل الذي ينطبق فيه الباب. حسن، كل ما نعرفه عنها هو هذا: إنها في فتحة الباب. ولكننا لا نعرف كم هو سنها، وهل هي بيضاء أم سوداء، شقراء أم سمراء، لطيفة أم سمجة. ولا نعرف كذلك ما الذي تلبسه، أهي بالبيجاما أم بروب البيت. هذا خطأ تقني في السيناريو. مسؤول الاكسسوارات المسكين سيصاب بالجنون؛ وكذلك من عليه القيام بالـ Break-down، ولن يعرف مدير الإنتاج أية ملابس يحتاج.

رينالدو: - ولا بد للسيناريو من أن يوضح بأن فكرة المنوّم تخطر لها عندما تفتح خزانة الأدوية. أو بكلمة أدق، عندما تغلقها. يمكن لهذا المقطع أن يكون على الشكل التالي: تذهب إلى الحمام، تفتح خزانة الأدوية وعندما تريد إغلاقها تتردد قليلاً، ثم تفتحها جيداً... وتتناول المنوم.

غابو: - أصر على أن تبديل الكؤوس مازال يزعجني، ولكن ليس ثمة مخرج على ما يبدو.

ماركوس: - وماذا إذا قام هو نفسه باستبدال الكؤوس؟ وتنتبه هي إلى ذلك، وحين ترى أنها مضطرة إلى شرب المنوم، تتظاهر بنوبة هستيرية وتكسر كأسها برميه إلى الأرض.

غلوريا: - إذا ما فعلتْ ذلك، فإنه سيقدم لها في الغالب كأسه. وعندئذ سيكون عليها أن تسكب له كأساً آخر. ولكنها ستجد نفسها مضطرة إلى العودة إلى الحمام، من أجل المنوم.

فكتوريا: - وإذا ما كان محترفاً حقيقياً، فإنه سيقول لها في موقف كهذا: «أفضل أن أشرب من كأسك».

غابو: - وماذا لو أنها لم تضع المنوم في أحد الكأسين وإنما في الزجاجة، في النبيذ كله؟ تفعل ذلك وهي واثقة من قدرتها على المقاومة، ومقدرة أنه سينام بينما هي لن تنام. أو أنه سينام قبلها على الأقل. ويحدث في الواقع عكس ذلك: ويكون هو من لا ينام. سيكون هذا أشد تعسفية، ولكنه أكثر إبداعاً.

سوكورو: - أو أنها تبحث عن عذر كي لا تشرب...

غابو: ـ من الواضح أن هناك خيارات. ولكن علينا أن نلح، لأن أحدنا يشعر، لدى إضافة مزيد من التفاصيل، أن التفاصيل نفسها لا تزال «طرية»، وأنها لم تتصلب بعد... يجب علينا عمل وجه آخر، مثلما يحدث في الطلاء عندما يجد أحدنا أنه لا بد من وجه آخر من الطلاء للحصول على الكثافة المطلوبة. وإذا ما كانت هي معتادة على تناول المنومات، وتؤثر فيها، فإنها لن تتناول النبيذ مطلقاً...

سوكورو: ـ وماذا إذا عرفتْ أنه يحب الشراب؟ فهو قادر على شرب نبيذه في لحظة بينما تكتفي هي ببل شفتيها...

رينالدو: ـ أرى أنه من الأفضل أن يقوم هو بتبديل الكؤوس متعمداً.

غابو: ـ وجدتها! انتهى هو من تناول كأسه. لا تسألوني كيف. ينهض، وبما أن الزجاجة غير موجودة هناك، يأخذ كأسها. فلننس المنوم. نحن لا نعرف أي الكأسين يحتوي منوماً وأيهما لا يحتويه. فقد جاءت بالكأسين ممتلئين، ووضعتهما على الطاولة. المنوم في أحد الكأسين، ولكننا لا نعرف في أيهما...

سوكورو: ـ يمكن لها أن تدخل حاملة الصينية، فينهض هو بشهامة للقائها: «اسمحي لي». ويتناول الصينية. لا تستطيع هي أن تقول له: «لا. دع عنك، سأحملها أنا»، عليها أن تستجيب له. وعند الانتقال ينعكس وضع الكأسين. أو على الأقل، لا تعود متأكدة أيهما هي الكأس الجيدة. ونحن أيضاً لا نعرف أياً منهما تناول كأس المنوم إلى أن .. بوم! وينهار على الأرض.

غابو: ـ هذا يبدو لي مهماً: ألا يعرف المشاهد أي الكأسين هو الجيد. هو يتناول رشفة. وتفعل هي الشيء نفسه، بحذر شديد. لا تشعر بشيء غريب. تتذوق من جديد. وتأتي لحظة يكون فيها الاثنان قد أنهيا كأسيهما. المنوم لم يبدأ مفعوله بعد. المشاهد يعرف أن أحدهما سينام بعد قليل. ولكنهما يواصلان الحديث بحماسة. أليس هناك خطأ في السيناريو؟ لماذا لا يتثاءب أي واحد منهما؟ أجل، هذا الاقتراح هو الأفضل كما يبدو. إنه الاقتراح الأكثر إبداعاً. وبالمناسبة، هذه الكلمة ـ إبداعي، إبداعية ـ سنسمعها كثيراً هنا في الورشة. ولكننا نحتفظ بها لتلك الحلول التي هي ليست مجرد حلول

تقنية. هناك بعض الوسائل التي تنتمي إلى تقنية ـ مثل، أين توضع الكاميرا، أي ممثل يدخل أولاً، ومن الذي يخرج بعد ذلك..ـ تساعدنا في قول ما نود قوله بأفضل طريقة ممكنة. أما الأفكار الأساسية، الأفكار التي تجعل العمل يتقدم ويتصاعد، فتنتمي إلى مجال الإبداع.

الجلسة الثانية

بحثاً عن الحدود

غابو: ـ هلموا بنا لنرى إذا ما كانت تجربة لص السبت ستساعدنا في إنجاز نصف ساعتنا الأول. من لديه نصف ساعة جيدة يقصها علينا؟ أو إذا رغبتم، يمكننا أن نسأل: من لديه قدر أقل من الخوف؟ لا تقلقوا، لأن من يشعر بأكبر قدر من الخوف هو أنا. وبما أنه ليس هناك من يريد كسر الجليد، فإنني أتطوع أنا نفسي: يدخل شاب إلى مصعد مع جماعة من الأشخاص. المصعد ينطلق صاعداً، ثم يتوقف في أحد الطوابق، وتخرج الجماعة. ولا يبقى في المصعد الذي عاد يتحرك، سوى الشاب ومعه فتاة. وفجأة، يهتز المصعد ويتوقف ما بين طابقين. تشعر الفتاة بقلق شديد. يحاول الشاب أن يطمئنها: "لا تقلقي، فهذا يمكن حله. أنا نفسي، انظري إلي، أعاني رهاب الأماكن المغلقة، وقد تعلمت مع ذلك أن أسيطر على خوفي..." . يقرع جرس الإنذار. ومثلما نعرف، هو جرس لا يُسمع مطلقاً في أي مكان، لكنه الآن يُسمع، إذا ينطلق رنين طويل ويعلق الشاب: "لم تعد هناك أي مشكلة، إنهم يعرفون الآن أننا هنا" . تبدأ جلبة حشود في المبنى. ويعلق الشاب: "لابد أنهم يصعدون في المصعد الآخر. فغرفة الآلات هناك في الأعلى. يمكنهم ببعض البكرات أن يعيدوا هذا المصعد للحركة." وفجأة يسمعان صوتاً آتياً من أعلى: «هل أنتم هنا؟». «أجل، نحن اثنان». «لا تقلقا، الآن سنخرجكما». يلتفت الشاب مبتسماً إلى الفتاة: «أرأيت؟» تُسمع ضربات

مطرقة وضجة نزول عبر صندوق المصعد. ثم يسمعان فجأة صوتاً: "لا تقلقا، سنذهب لاستدعاء الميكانيكي. وإلا سنستدعي المطافئ. سنعود حالاً". لكن الوقت يمضي. وفجأة يسمعان مجدداً الصوت الآتي من فوق: "متأسفون، ولكننا لم نستطع العثور على الميكانيكي. يجب الانتظار حتى الغد. لقد استبعدنا فكرة الاستعانة برجال المطافئ، لأنهم سيدمرون كل شيء. احتفظا بهدوء أعصابكما، آيه؟". فيصرخ الشاب: "بدأنا نشعر بالبرد هنا". ويردون عليه من أعلى: "هل ترى شبكة التهوية التي في السقف؟ فك براغيها بمفتاح..." يفعل الشاب ذلك، ويسحب صفيحة معدنية... فتظهر فتحة في السقف. "انتظرا، سنأتيكما ببعض الأشياء". ويُنزلون لهم بحبل بعض الأغطية، وسلة صغيرة فيها ماء وسندويتشات، وما يلزم لقضاء الليل في المصعد. تبدأ بالطبع بين الشاب والفتاة علاقة أخرى مختلفة، علاقة أكثر ألفة. وفي صباح اليوم التالي يوقظهما صوت: "لقد جاء الفني. استعدا للخروج". ولكن الوقت يمر ولا يحدث أي شيء. هناك عندئذ تلاش طويل. تظهر الفتاة الآن حبلى. وكلاهما يبدوان مستقرين براحة في المجال الضيق المتوافر لهما، ولكنهما صارا متطلبين جداً. إنهما يصرخان: "ماذا جرى لآلة التسجيل؟ مازلنا دون موسيقى هنا!" فيردون من أعلى: "أجل يا رجل، الآن سنرسلها فوراً؟". وبالفعل، سرعان ما تتدلى آلة تسجيل من الفتحة. ثم تلاشٍ آخر. لقد صار لديهما طفل، ولكن الفتاة تبدو حبلى مرة أخرى. في أحد جانبي المصعد لديهما فرشة صغيرة؛ وفي الجانب الآخر موقد صغير. وهناك على الجدران لوحات وزهريات فيها أزهار. المكان فردوس صغير. الشاب ينتهي من القراءة في كتاب. يضعه في السلة ويشد الحبل صارخاً: "ابعثوا إلي بالمجلد الثاني". تختفي السلة في الأعلى ولا تلبث أن تظهر وفيها المطلوب. وأخيراً، يعودان في أحد الأيام إلى سماع الضجيج والأصوات في الأعلى، ويبدو واضحاً أن رجال المطافئ قد جاؤوا. وفي النهاية، يتمكنون من جعل المصعد يثب ويتوقف في الطابق التالي. يفتحون الباب... ويكتشفون الفردوس الصغير. الشاب والفتاة يرفضان الخروج. يقولان: "تريدون منا الخروج إلى الخارج؟ إلى كل ذلك الصخب والضجيج، وعمليات السطو في عرض

الطريق...؟" ويتعاونان معاً على إغلاق الباب ويصرخان: "إياكم أن تفكروا في العودة إلى هنا!". وتوتي توتا، انتهت الحدوته. ليست مفصلة بعد. ينقصها توصيف كل السياق. وأنا أفكر أحياناً في أنها تكفي لفيلم طويل.

ماركوس: ـ هناك مشكلة احتمالات. إننا نتقبل القصة كلها، ولكن ماذا عن الحمام؟

غابو: ـ هذه مشكلة محلولة. في أكياس بلاستيكية. ألا تعرف أنهم يشترون البراز في اليابان لاستخدامه كسماد؟ إنهم يوزعون على البيوت أكياساً بلاستيكية ويعودون لأخذها في اليوم التالي. إنها عقود متفق عليها.

ماركوس: ـ لا يفلت منك أي تفصيل.

غابو: ـ مازالت هناك عدة أطراف رخوة؛ ولكن سيتم إحكامها عندما نبدأ بتفحص القصة بدقة ميلمترية. ألم تسمعوا حديثاً عن قصة البراز الأخرى التي ناقشناها في الورشة؟ إنها قصة جميلة جداً، ومدتها نصف ساعة بالضبط. الحدث يجري في قرية بوليفية. هناك أناس كثيرون يريدون الهجرة إلى الولايات المتحدة، ولكن عليهم قبل ذلك أن يخضعوا لفحص طبي. ولدى فحص براز المتقدمين، يجدون أن لديهم جميعاً طفيليات. ليس هناك ما يمكن عمله. الجميع مصابون باستثناء شخص واحد: هناك شخص ليس لديه طفيليات. فتخطر لهذا الشخص فكرة بيع البراز، برازه بالذات. وهكذا يجتاز الجميع بنجاح فحص الغائط ويتمكنون من الذهاب إلى الولايات المتحدة. يذهبون وهم سعداء جداً، ولكنهم ممتلئون بالطفيليات. إنها نصف ساعة بديعة. مثلها أيضاً قصة تلك الفتاة التي تشتري مرآة من القرن التاسع عشر، وقد كانت تلك المرآة هي حلم حياتها. تعلقها في الحجرة وتكتشف فجأة أن هناك شخصاً في المرآة. إنه يعيش في المرآة، في أوج القرن التاسع عشر، وهي خارجها، في أوج القرن العشرين. نصف ساعة من الحب المستحيل بين شخصين لا يمكنهما اللقاء، لأنهما من عصرين مختلفين. وهذه نصف ساعة أخرى: قصة امرأة متقدمة في السن، مع أنها ذات مظهر جيد، ولها أبناء وأحفاد. وفي أحد الأيام يأتي ساعي البريد إلى بيتها ليسلمها شيئاً مثيراً للفضول: رسالة وجدها ملتصقة بصندوق البريد عندما جددوا صناديق

البريد في القرية. لقد مضى على الرسالة هناك خمس وثلاثون سنة. تنظر إلى المغلف. وبالفعل، الرسالة موجهة إليها. تفتحها وتقرأ: إنها رسالة مصيرية. فحبيبها يحدد لها موعداً في مقهى معين، يوم الأربعاء الساعة الخامسة مساء. وسيغادران القرية معاً. هي ورجل أحلامها، الرجل الوحيد الذي أحبته؛ وهي لم تتوقف عملياً عن حبه قط، ولكنه كان قد اختفى في أحد الأيام وتبدلت حياتها تماماً منذ ذلك الحين. إنها حياة أخرى. وتحدث عدة أمور ثم تقرر هي أخيراً أن تذهب إلى ذلك الموعد المستحيل... بعد مرور خمس وثلاثين سنة. وهناك يكون هو، منتظراً، مثلما يفعل كل يوم أربعاء في الساعة الخامسة مساء. من الذي قال إنه لا وجود لغراميات خالدة؟

إنني أهتم كثيراً بهذا النوع من القصص لأنه يبين لي إلى أي حد يمكن ليّ الواقع، وما هي حدود المحتمل. إنها أكثر اتساعاً مما يتصوره أحدنا. ولكن لا بد من أن نعي ذلك. الأمر مثل لعب الشطرنج. فأحدنا يحدد مع المشاهد ـ أو مع القارئ ـ قواعد اللعبة: الفيل يجب أن يتحرك هكذا، والقلعة هكذا، والبيادق هكذا... ومنذ اللحظة التي يتم فيها تقبل هذه القواعد، تصبح ملزمة ولا يمكن خرقها؛ فإذا حاول المرء تبديلها في الطريق، لن يتقبل الآخر ذلك. والسر في اللعبة الكبيرة، القصة نفسها. فإذا ما صدقوها، تكون قد نجوت؛ ويمكنك مواصلة اللعب دون قلق.

الجلسة الثالثة

حالة جنون

غابو: ـ في أحد الأيام اتصل بي اليخاندرو دوريا من بوينس آيرس. وكان مع ممثلة لم تعد شابة جداً، وقال لي: «اسمع، نحتاج إلى قصة فيلم طويل، لامرأة في الأربعين من العمر». انتابني الغضب: «كيف يخطر لك أن تطلب مني هذا، وكأنك تطلب عشرة أمتار من القماش؟». وتوقف الأمر عند هذا الحد، ولم أعد إلى التفكير في القضية. بعد أسبوع من ذلك أردت سحب

نسخ فوتوكوبي للكتاب الذي كنت أكتبه حينذاك؛ وكان هناك تأخير، فطلبت من ميرثيدس أن تساعدني. فكانت هي تسحب النسخ وأنا أضع الأوراق جانباً. وفجأة، اختفى الفصل الرابع. فقلت لها: «الفصل الرابع غير موجود هنا». فقالت هي: «كيف؟ غير ممكن. لقد سحبته. أجل، وضعته هنا، انظر؛ هذا هو الفصل الخامس.» واصلنا البحث. ولكن دون جدوى. «حسن، يجب استنساخه. مع أنني متأكد من أني رأيته، ومن أنكِ قد نسختِهِ.» وفجأة أنتبه إلى أنني كنت قد مزقت بعض الأوراق، والمسودات، وأنني قد مزقت أيضاً دون أن انتبه النسخة المصورة من الفصل الرابع. فأقول لمرثيدس: «آه، لا تقلقي، ها هو الفصل الرابع، لقد مزقته دون أن أنتبه.» وقفت تنظر إليّ، هكذا... ثم قالت: «أرجوك، لا تفعل معي هذه الأشياء، ستسبب لي الجنون». وفي هذه اللحظة بالذات تخطر لي الفكرة كاملة تماماً. وأقول لنفسي: «هذا هو ما يحتاجه أليخاندرو». الفكرة كاملة، من البداية حتى النهاية. مع أن النهاية لم تعجبني فيما بعد، أولاً لأنها تأتي من هيتشكوك، في فيلم **فيرتيجو** *Vertigo*، وثانياً لأنها لا تستحق الاهتمام... وفي تلك الأيام كنت أعمل لست أدري أي شيء مع المخرج رووي غيرّا، وقلت له: «سأعمل معك إذا ما ساعدتني في إنهاء هذه القصة». وقد وافق.

القصة حول امرأة متزوجة من عالِم. الأبناء يعيشون معهما، ولكنهم أبناء يافعون. الزوج على المستوى الشخصي هو رجل بلا قيمة، لكنه عبقري في مهنته. ويمكن أن تكون المهنة هي الالكترونيات، لست أدري.. هذا الأمر غير محدد بعد. وفي أحد الأيام، تبدأ هي بملاحظة أن الأشياء تنتقل من أماكنها في البيت. تترك كأساً هنا وتخرج، وعندما ترجع تجد الكأس هناك. تشعل الموقد، وتضع القدر، وعندما ترجع تجد القدر على موقد مطفأ. تقلق. إنها امرأة ناضجة، تتميز برصانتها. لقد عاشت حياة عملية جدية. ولكنها تلاحظ الآن أنها تفقد الإحساس بالواقع. وأن الأشياء تفلت منها. تذهب لاستشارة طبيبة نفسية صديقة، فتقول لها إنه أمر طبيعي جداً، وخصوصاً لدى نساء في مثل سنها، أمضين حياة مفعمة بالعمل. تطمئن المرأة. وفي أحد الأيام يخرج الجميع من البيت: الزوج إلى عمله، والأبناء إلى

دروسهم... وتبقى هي وحدها فـي البيت. الإحساس بالوحدة يسبب لها نوعاً من الصدمة، إلا أنها تتمكن من تجاوزها. ولكنها تكتشف فـي أحد الأيام أن لدى زوجها امرأة أخرى. ألا يكون ما تعانيه هو جزء من خطة وضعها زوجها ليسبب لها الجنون؟ تبدأ التقصي وتجد أن العشيقة مثلها تماماً. بل أكثر من ذلك: إنها هي نفسها؛ وفـي الفـيلم، تؤدي ممثلة واحدة دور المرأتين بالفعل. تبدأ المرأة بملاحقة العشيقة فـي تنقلاتها اليومية: فـي السوق، فـي الشارع... الأخرى تتصرف مثلها بالضبط.. تبدو وكأنها نسخة أخرى منها. وعندئذ نكتشف أن ما حدث فـي هذه الحالة هو ما يحدث دائماً، فعندما يبدأ الأزواج فـي التفكير بأن زوجاتهم مجنونات، يفعلون ذلك لأنهم هم أنفسهم قد أصيبوا بالجنون. ونعرف الآن كمشاهدين، ما لم تعرفه المرأة بعد، وهو أن الزوج قد استنسخ كذلك بيتها نفسه فـي بيت المرأة الأخرى. وهكذا تكونان امرأتين متماثلتين وبيتين متماثلين. ويمكننا أن نقول كذلك بأنهما حياتان متماثلتان تقريباً، ولكن الاستثناء الوحيد بالنسبة إلى الزوج هو أن الأخيرة سابقة للأولى؛ فالحياة مع العشيقة سابقة للحياة مع الزوجة. ذلك أن الشيء الوحيد الذي فعله هو أنه يحاول أن يعيش مجدداً مع العشيقة السنوات التي كان قد أمضاها سعيداً مع زوجته؛ والاتفاق مع العشيقة على محاولة تحويل زوجته إلى الجنون. يتطلب ذلك منهما وقتاً، ولكنهما يتوصلان إليه. وهكذا يحصل هو على الطلاق بسهولة، بحجة جنون الزوجة. ليس هناك من مذنب، وهو ما أراداه: الطلاق دون تعقيدات. وقد صارا الآن زوجين سعيدين. وخصوصاً هي، إذ لم يعد عليها أن تتنافس مع امرأة أخرى؛ لأنها أصبحت الآن زوجة لا عشيقة. تشعر بالسعادة... إلى أن تكتشف يوماً أن الأشياء فـي بيتها بدت تبدل أماكنها.

القصة تنتهي هنا، ولكنني لم أكتبها بعد. إلا أنها لن تنفعنا هنا فـي الورشة، لأنها فكرة موضوعة لفـيلم طويل من تسعين دقيقة على الأقل. وبالمناسبة، بعد بعض الوقت من ذلك، رأيت أنهم قد أعدّوا فـي فرنسا دراسة يمكن أن يكون عنوانها «*الزوجات السعيدات ينتحرن فـي الساعة السادسة*». وقد أجرى الاستقصاء شخص راقب عدة حالات لنساء يعشن حياة زوجية تبدو

جيدة، ينتحرن دون أسباب ظاهرة. بدأ ذلك الشخص التحري وتوصل إلى نتيجة مؤداها أن هناك ثلاثة أمور مشتركة في الانتحارات. الأمر الأول، أن جميع المنتحرات يبدون سعيدات؛ الثاني، جميعهن ممن تجاوزن الخامسة والأربعين من العمر؛ والثالث، أنهن ينتحرن دائماً في الساعة السادسة مساء. وقد أتاحت الأبحاث التالية اكتشاف سبب ذلك كله، ولكننا لا نستطيع الآن التوقف عند هذه القضية. بل علينا الانتقال إلى قصة أخرى. أهي قصة إيليد؟

عندما لا يحدث شيء

إيليد: ـ في غرفة ضيقة لا تكاد تتسع إلا لسرير ضيق، هناك شخص نائم. فلندعه (س). إنه يرتدي أفرهولاً أزرق ووجهه مغطى بطاقية جبلية[1]. هناك دمية معلقة على أحد الجدران، وبجانبها شاشة تلفزيون. من الواضح أن التلفزيون مفتوح، ولكن لا تظهر أي صورة. وفجأة، يظهر على الشاشة وجه غريب جداً ـ لا يبدو عليه أنه وجه بشري ـ يبدأ بإصدار الأوامر إلى (س): انهض، أشعل النور، خذ الدمية، إلى آخره... يعلق (س) الدمية على ظهره ويمضي إلى الحمام. وهناك ينزع الطاقية، ولكنه لا يتمكن من رؤية وجهه، لأنه لا وجود لمرآة. توجد في حوض الحمام بعض الأنقاض التي تكاد تخفيها الستارة. ومن هناك يخرج شخص يرتدي الأفرهول الأزرق نفسه ولكنه لا يغطي وجهه. يفاجأ (س) برؤيته. فهي المرة الأولى عملياً التي يرى فيها وجه شخص آخر. ويزداد ذهوله عندما يضعه القادم الجديد قبالة مرآة لكي يرى وجهه بالذات. وفجأة، يُسمع من جديد صوت الشاشة، وهو يأمرهما هذه المرة بالخروج. ويطلب الشخص الآخر لـ (س) أن ينزع نهائياً الطاقية، وأن يكتشف وجهه، ويتمرد... بل ويمضي أبعد من ذلك، فيشتم مخلوق الشاشة. يرن جرس

---

[1] الطاقية الجبلية pasamontanas: طاقية تغطي الرأس والوجه، وفيها فتحة تظهر منها العينان وحدهما.

إنذار. يصرخ الصوت مستدعياً الحراس. يخرج (س) وينطلق راكضاً. يجتاز أزقة مقفرة، ومباني مهدمة، يصعد أدراجاً، يتعثر، يسقط... نراه الآن مستلقياً على سريره، في بيته. زوجته تناديه: «استيقظ. لقد تأخرت». ينهض (س) ويحاول أن يروي حلمه للمرأة، لكنها لا تكاد توليه أي اهتمام، وتقول له بإلحاح: «ستصل متأخراً إلى العمل». يدخل (س) إلى الحمام، ويخرج منه، يطل على مهد ابنه ـ وجهه يذكرنا حقاً بالدمية التي رأيناها سابقاً ـ ويغرق شيئاً فشيئاً في حالة من الغيبوبة... الآن، وفي أثناء هروبه، يلتقي بأشخاص آخرين ـ جميعهم مكشوفو الوجوه ـ ويختبئ وراء جدار. يُسمع بكاء طفل. يفتح عينيه. إنه ابنه الصغير يبكي في المهد. يبدأ (س) بارتداء ملابسه وعندما يريد أن يعقد ربطة عنقه قبالة المرآة ينتبه إلى أن الصورة ترتدي أفرهولاً أزرق، فيعيده ذلك إلى حالة الهروب: يدخل متاهة من السلالم، يخرج إلى سطح، يرى اقتراب الحراس، يختبئ في غرفة صغيرة، وفجأة، بوم! يفتح الحراس الباب بركلة قوية. ولكن الباب الذي ينفتح هو باب غرفته الحقيقية، وتدخل منه زوجته متذمرة. ماذا جرى؟ الفطور جاهز، سيبرد، إلى آخره. تدور المرأة على عقبيها وبدلاً من أن تبتعد، تختفي؛ إنها خدعة سينمائية بالطبع: تكون مولية ظهرها في المكان، وفجأة تتلاشى.. تختفي. يبقى (س) مشدوهاً...

وباختصار، تنتهي المطاردة باكتشاف الحراس لـ (س) وراء كومة من الأنقاض. يطلقون النار عليه. تفلت من (س) صرخة ونراه يحاول الاعتدال في سريره... سرير مستشفى. إنه مقيد إلى السرير بأحزمة. يفتح فمه لاهثاً. بالقرب منه نرى رجلاً له لحية صغيرة ويرتدي رداء طبيب. شخص غامض. إنه يُعدّ حقنة ليحقن بها (س). يقول له: «اهدأ، لم يحدث أي شيء.» يتساءل (س) أين هو ويرد عليه الطبيب بأنه في المعهد. معهد الأبحاث النفسية. «ألا تتذكر؟ لقد تطوعت للخضوع لتجربة». فيدمدم (س): «آه. لقد كان كابوساً إذن. وهذا هو الواقع». الرجل الذي يريد أن يحقنه يبتسم ابتسامة غريبة. ويقول: «أتظن ذلك؟». وبينما هو يحقنه، يبدأ بالاختفاء. كل شيء يأخذ بالاختفاء. لم يعد هناك سقف ولا جدران. يتأمل (س) بنظرة جامدة السماء المفعمة بالنجوم وهو في سريره. وتتجمد الصورة.

غابو: ـ حسن، لقد شاهدنا الفيلم ولكن دون أن نعرف جيداً ما الذي يجري. ما الذي يجري يا إيليد؟ للوهلة الأولى يبدو لنا أن الرجل يخضع لاختبار نفسي، أليس كذلك؟

إيليد: ـ هكذا يفترض.

غابو: ـ لا، لا... أنتِ كاتبة السيناريو، أنتِ من تروين الفيلم؛ عليك أن تعرفي ما الذي يجري...

إيليد: ـ ولكن، هذا هو بالتحديد ما يهمني.. ألا يتوصل (س) مطلقاً إلى معرفة أين هو الحلم وأين هو الواقع...

غابو: ـ والمشاهد أيضاً؟

إيليد: ـ يبدو لي أنه من غير الضروري أن يعرف. كل شخص يمكنه رؤية الواقع على هواه، بل ويمكنه أن يتساءل عن درجة الواقع التي تتضمنها حياته بالذات، وعما هو الواقع الذي يعيشه هو نفسه.

غابو: ـ هل قرأتِ أرويل؟ ألا تذكرك هذه الشاشة بالأخ الأكبر؟

إيليد: ـ بلى، ولكنه العنصر الوحيد في القصة الذي يمكن أن يُذكّر برواية ***1984***.

غابو: ـ ليست الشاشة وحدها؛ وإنما ضرورة التمرد على الشاشة متشابه جداً كذلك...

سوكورو: ـ أنا أشعر بأن حركة «الأكشن» غنية جداً، هناك الكثير من التقلبات والتحولات، ولكن القصة تفتقر إلى طرح يمنح التماسك لهذا كله، إلى محور تبنى القصة حوله، مع بداية ونهاية.

إيليد: ـ فاتني أن أوضح أنه بينما (س) يهرب ويلتقي مع الأشخاص الآخرين، يبدأ بطرح تشوشه حول الواقع والأحلام. إنه يعي ذلك. الأحلام تبدو له واقعية إلى حد عدم القدرة على تمييزها عن الواقع. هذا التباس أود الحفاظ عليه. لا يهمني أن أقول للمشاهد: انظر، هذا هو الواقع.

سوكورو: ـ المسألة هي أننا إذا أمعنا النظر، نجد أنه لا يحدث أي شيء. أو بكلمة أدق، تحدث أشياء كثيرة، ولكن لا يحدث شيء. كيف يتحول

(س) إلى متمرد؟ بأي طريقة ينقل إلينا مأزقه الداخلي؟ وما هو المأزق المركزي؟ أم أن كل شيء فـي هذه القصة هو مأزق؟

غابو: ـ أجل، أعتقد أن هذه هي المشكلة. إنها ليست قصة عضوية ذات بداية وسياق ونهاية.

رينالدو: ـ المشكلة هي أنه يتوجب علينا متابعتها دون أن تكون لدينا أية حيثيات مسبقة. فـي النهاية فقط نكتشف أن (س) قد تطوع لإجراء تجربة عليه. وإلى أن نكتشف ذلك، ماذا؟ أم أننا نثق جداً بصبر المشاهد إلى حد الافتراض بأنه، دون معلومات مسبقة، سيواصل حتى النهاية؟ إن كل تحول لا يؤدي إلا إلى زيادة تشوش المشاهد.

غابو: ـ ألا يمكنك يا إيليد أن تتذكري حدثاً من حياتك يمكن روايته بطريقة أبسط؟ من الجيد البدء من هناك على الدوام. ويمكن الوصول إلى هذا النوع من القصص بعد كتابة قصص كثيرة مستمدة من التجارب الواقعية. وعندما يشعر أحدنا بأنه قد استنفد تجربته الحياتية الخاصة، كمصدر للإبداع، يمكنه البدء بارتياد دروب أخرى. وأخشى أن يكون البدء بهذه الطريقة هو مثل قطع الطريق معكوساً.

روبرتو: ـ ربما تكون قصة من خمس عشرة دقيقة جرى تطويلها كثيراً.

غابو: ـ هناك قصص من خمس عشرة دقيقة يمكن روايتها بسرعة أكبر. هل تتذكرون *الموت فـي سامارا*؟ يصل الخادم مذعوراً إلى بيت سيده، ويقول: «سيدي، لقد رأيتُ الموت فـي السوق، وقد أومأ إليّ متوعداً.» يعطيه السيد حصاناً ونقوداً، ويقول له: «اهرب إلى سامارا». يهرب الخادم. وفـي وقت مبكر من مساء اليوم نفسه، يلتقي السيد بالموت، فـيقول له: «لقد أومأت إلى خادمي متوعداً هذا الصباح». فـيرد عليه الموت: «لم تكن إيماءة توعد، وإنما استغراب. لأني رأيته هنا، بعيداً جداً عن سامارا، ويتوجب عليَّ فـي هذا المساء بالذات أن أقبض روحه هناك.» هل يمكن صنع فـيلم طويل من هذا؟ ممكن، ولكن بالإطالة الزائدة. وقد قلت لكم من قبل إنني لا أجد أسوأ من إطالة قصة بصورة تعسفـية. وأؤكد لكم الآن قناعة كنت قد أطلعتكم عليها: إذا

كنت لا تستطيع رواية قصة في صفحة واحدة، فاختصرها إلى صفحة واحدة، وعندئذ يتأكد لك أن في هذه القصة شيء من الزيادة أو النقصان. إن كتابي *الجنرال في متاهته* مستمد بكامله من جملة واحدة: «بعد رحلة طويلة ومضنية عبر نهر مجدلينا، مات في سانتا مارتا مخذولاً من أصدقائه». كتبتُ مئتين وثمانين صفحة حول هذه الجملة. ما أردته هو استكمال حدث لم يتناوله المؤرخون الكولومبيون على الإطلاق، وهم لم يفعلوا ذلك لسبب بسيط، فهناك يكمن السر في كل الكارثة التي تعيشها البلاد الآن.

الجلسة الرابعة

الموت في سامارا II

مانولو: ـ حافلة منطلقة على الطريق. المنظر تروبيكالي. الحر شديد. جميع المسافرين من أهالي الساحل، يرتدون ثياباً قصيرة الأكمام. ونرى بينهم رجلاً خمسينياً، يرتدي بدلة قاتمة، مع ربطة عنق وقبعة، ويحمل مظلة. لا علاقة له بالمسافرين الآخرين.

غابو: ـ آت من بوغوتا. إنه كاتشاكو[1] متأنق. إلى أين هو ذاهب، أثلى باليدوبار أم إلى فنزويلا؟

مانولو: ـ إلى باليدوبار. الرجل يتأمل المنظر من النافذة ولكنه في الواقع يتذكر. يرى نفسه خارجاً من بيته ليأخذ نتيجة فحوص طبية أجراها في عيادات التأمين الاجتماعي. تقول له الطبيبة إن مرضه عضال. وتعطيه ستة شهور من الحياة.

---

[1] كاتشاكو (cachaco): تسمية تطلق في كولومبيا على أهالي بوغوتا وما حولها من المنطقة الجبلية البعيدة عن البحر، والتسمية آتية من طريقتهم المتأنقة في الملبس على الطريقة الانكليزية التقليدية.

غابو: ـ لماذا لا تروي القصة بتسلسلها السوي أولاً؟ وبعد ذلك سنعيد تركيبها على المافيولا مثلما نشاء.

مانولو: ـ حسن. رجل خمسيني، يرتدي بدلة من قماش مخطط، يدخل إلى الضمان الاجتماعي في بوغوتا. يفحصه طبيب ويخبره بأن ليس لدائه دواء. ولم يبق له سوى وقت قصير في الحياة. يخرج الرجل، يصعد إلى أول حافلة تمر، وهي حافلة مكتوب عليها «كارتاخينا» أو «كوروماني».

غابو: ـ ولماذا يفعل ذلك؟

مانولو: ـ لأنه قرر الهرب، قرر أن يخلف وراءه حياته السابقة. فهو يعمل موظفاً منذ عشرين سنة. عشرون سنة من العمل البيروقراطي دون أن يستبدل خلالها المكتب.

غابو: ـ يمكن القول تقريباً إن المرض قد أنقذه.

مانولو: ـ نعود لنراه في الحافلة، نائماً. يستيقظ الرجل، وينظر من النافذة ويرى ـ أو يخيل إليه أنه يرى ـ فتاة. ينزل متعجلاً. تكون الفتاة قد اختفت. أو ربما لم يكن لها وجود على الإطلاق؟ ينتبه الرجل إلى أن الحافلة قد مضت فيتركها تذهب. يسأل الناس عن مكان يستطيع أن يأوي إليه. يشيرون عليه بالذهاب إلى نزل دونيا لينا. يصل إلى هناك، يطرق الباب... وتخرج لتفتح له البابَ الفتاةُ التي حلم بها. إنها ابنة أخت دونيا لينا. وهذه بدورها امرأة ضريرة، في حوالي السبعين من عمرها ولكنها مطلية بالأصبغة والمساحيق مثل إحدى فتيات الجيشا، تُخضع القادم الجديد وهي في سريرها لاستجواب حقيقي: هل هو كاتشاكو، وما الذي جاء يفعله. وباختصار، توافق دونيا لينا على إيوائه. وهكذا ستبدأ قصة حب بين الرجل والفتاة تستند إلى كذبة كبيرة: فالرجل يبدأ بالتحدث إليها عن حياته كما لو كانت حياة مغامرة، ممتلئة بالمفاجآت والانفعالات والمخاطر. إنه يروي ما يتصوره، ولكن ما نراه في أثناء ذلك هو الواقع: الحياة الرتيبة والروتينية لموظف مكتبي... والحدث الواقعي هو أن الفتاة تتيه حباً بالرجل، هذا يعني الرجل المتخيل، وفي أحد الأيام تعرض عليه الهرب، أن يهربا معاً من القرية. وستكون تلك

هي المرة الأولى التي تخرج فيها من هناك؛ فقد أمضت حياتها كلها وهي تقوم بدور العينين، بدور دليل الأعمى لخالتها... صحيح أنهما بحاجة إلى نقود، ولكن الخالة تملك ما يكفي، والفتاة تعرف أين تخبئه. وفي تلك الليلة بالذات يسرقان المال.

غابو: ـ متى ستعرف هي أن الأطباء يائسون من شفائه؟

مانولو: ـ هو لا يخبرها بذلك. لم يتجرأ على قول ذلك لها.

غابو: ـ أما أنت فيجب أن تعرف. ومن المهم أن تخبرنا به. إنه أحد عناصر الحالة، أحد عناصر سلوكه...

مانولو: ـ ما فكرت فيه هو أنها تتفق مع الرجل على اللقاء في مكان معين، وفي ساعة محددة من الليل، وبعد سرقة الخالة تذهب للبحث عنه ولا تجده. إنه لا يأتي إلى الموعد.

غابو: ـ هلم بنا، فلنبدأ برواية الفيلم من البداية. هناك رجل في حوالي الخمسين من عمره، يعيش حياة رتيبة ومملة، يتلقى خبر أنه سيموت خلال وقت قصير. فيتخذ عندئذ قرار السفر من أجل تغيير الأجواء، من أجل عمل شيء مختلف، ليرى إذا ما كان سيحدث له شيء غريب. يركب حافلة، دون أن يدقق إلى أين هو ذاهب...

سيسليا: ـ وفيما يتعلق بمظهره... الرجل يرتدي ملابسه بصورة غريبة.

غابو: ـ الرجل هو كاتشاكو. وهؤلاء يلبسون بهذه الطريقة. حتى إنهم لا يعرفون بأن هناك بلاداً أخرى في كولومبيا حيث الناس يلبسون بطريقة أخرى. حسن، ينزل الرجل في قرية ما، دون سبب ظاهر، ويطرق باب أحد البيوت. لم يحلم بأي شيء. إنه يطرق الباب ببساطة، فتفتح له فتاة. عندئذ تحدث الأشياء التي رواها مانولو. لكن ما لا أفهمه هو سبب عدم ذهاب الرجل إلى الموعد. القصة موجودة. الشيء الوحيد الذي ينقصها هو النهاية.

روبرتو: ـ أنا فكرت في أن الفتاة هي الموت.

غابو: ـ آه، **الموت في سامارا**! إنه يذهب بحثاً عن الموت ولكن دون أن يقرر ذلك مسبقاً. يمكن لهذا أن يشكل نهاية مناسبة. لسبب ما تؤدي به رحلة

الهروب هذه إلى الموت. إنه لا يموت من المرض، كما هو مقدر سلفاً، وإنما من الموت الذي يذهب هو نفسه للبحث عنه.

رينالدو: ـ والرجل، هل هو أرمل؟

مانولو: ـ إنه متزوج، ولكن دون أبناء. وهو يعمل في محكمة.

غابو: ـ كل شيء يشير إلى أنه أرمل. ذلك أن الكاتشاكو جميعهم يبدون أرامل. أعني الكاتشاكو السابقين، لأن الحاليين هم أناس مرحون، بل إنهم يرقصون أفضل من الساحليين. الرجل يعمل إذن في محكمة أو في مكتب توثيق عدلي. إنه كاتب. كاتب عمومي يكتب بخط جميل، خط منمق جداً، ومفرط في الكمال. رؤساؤه يكلفونه بأعمال مستعجلة. إنه بيروقراطي البيروقراطيين. وإذا ما كان أرمل فستكون له ابنة لا تعيش معه، وإنما في الشقة المجاورة. ربما لن نحتاج إلى هذا العنصر في الفيلم، ولكنه قد ينفعنا في تفسير سلوكه، بل وفي تفسير القرار الذي يتخذه... لماذا لا تريده أن يكون أرمل يا مانولو؟

ماركوس: ـ لأن عدم كون الرجل أرمل، يتيح له أن يغادر دون أن يودع زوجته.

مانولو: ـ هذه هي الفكرة.

غابو: ـ هل سيغادر دون أن يطلعها على الخبر؟ يجب الإتيان على ذكر الخبر. لأنه هو الذي سيطلق القصة. كيف هو الحال في فيلم **عيش** لكيروساوا؟

سوكورو: ـ يدرك الرجل وهو في قاعة الانتظار أنه مصاب بالسرطان، من خلال الإطلاع على أعراض هذا الداء لدى مريض آخر. عندئذ ينصرف. لا يدخل إلى عيادة الطبيب.

غابو: ـ أنا أفضل أن يخبره الطبيب بذلك. ولكن دعونا نر: هل من الأفضل أن تكون للرجل أسرة أم لا؟

سوكورو: ـ إذا كانت لديه أسرة، فلا يمكنه ألا يودع زوجته. لا يمكنه أن يغادر بهذه الطريقة رفيقة حياته التي غسلت له جواربه وكل هذه الأشياء. وإذا كان أرمل، فلا بد من أن تكون هناك سيدة ـ صاحبة البيت أو

المرأة التي تنظف غرفته ـ وهي ليست من يقيم معها علاقة مرضية، ربما لأنه نشأ بينهما بعض الرجاء أو بعض الالتباس.

غابو: ـ سنحصل خلال نصف الساعة على فرصة رؤيتها مرة واحدة. في اللحظة التي يأتي فيها لإعداد حقائبه مثلاً.

سيسليا: ـ ولكنه يجب أن يركب الحافلة دون حقائب...

ماركوس: ـ أنا ومانولو كنا نفكر في أن يكون مرضه هو تشمع الكبد. يسأله الطبيب ـ أو الطبيبة ـ: «هل كنت مدمناً على الكحول؟». فيجيب بأنه قد توقف عن الشرب منذ زمن، ولكن الطبيبة تهز رأسها قائلة: لم يعد هناك ما يمكن عمله. فيخرج الرجل من الضمان الاجتماعي مغموماً، يتصل بزوجته هاتفياً ليطلعها على الخبر، فلا تتركه يتكلم: تبدأ بإخباره بأقاويل لا أدري ما هي... إنها لا تعرف أنه قد ذهب إلى الطبيب.

غابو: ـ أي أن الرجل توقف عن الشرب، باذلاً في ذلك مجهوداً هائلاً، ثم تبين له أن ذلك لم ينفعه في شيء. فهو سيموت بتشمع الكبد على أي حال. وحين يعلم بالخبر، يكون أول ما يفعله هو الدخول إلى حانة وشرب كأس معتبر. «يا للحياة العاهرة! بعد كل الجهد الذي بذلته للإقلاع عن الشراب، ومن أجل أي شيء؟».

ماركوس: ـ يدخل الرجل إلى الحانة، إلى أول حانة يجدها في طريقه، وهو لا يعرف الساقي، ولكنه يقول له: «انظر ما الذي يحدث...» ثم يروي له دفعة واحدة كل مأساته.

غابو: ـ أجل، جراسين الحانات هم كهنة اعتراف السكارى. فالسكير يعترف بهمومه دوماً إلى ساقيه.

رينالدو: ـ إنه لا يذهب إلى أي بار. بل إلى المحل الذي يرتاده كل يوم ليتناول فنجان القهوة. وهم يعرفونه هناك منذ سنوات. يصل إلى المحل، ويجلس في مكانه المعهود. وعلى الفور، دون أي كلام، يأتونه بقهوته. ولكنه يرفضها بإيماءة من يده. «أحضر لي شراباً قوياً.» فينظر إليه الساقي دون أن يفهم شيئاً.

مانولو: ـ يتصل أولاً بزوجته هاتفياً، بعد ذلك يدخل إلى الحانة، ثم

يذهب بعد ذلك إلى محطة النقل ويسأل: «ما هي الحافلة التالية؟». فيقولون له: «الذاهبة إلى كورومانى». فيشتري بطاقة سفر.

غابو: ـ محطة النقل تكون قبالة الحانة. ولهذا تخطر له فكرة السفر. إنه يرى الناس يدخلون ويخرجون، فيفكر: ولم لا؟

ماركوس: ـ الآن تبدأ الأشياء بالحدوث. هو يروي ذلك للساقي، يروي ما جرى له، وعندئذ تبدأ الأحداث فعلياً.

غابو ـ أجل، ليس على المشاهد أن يتكبد مشقة التكهن بهذه الأمور. تأتي اللحظة التي يتوجب فيها إخباره بذلك. وهذه اللحظة هنا هي عندما يستوقف رجلنا الساقي ويروي له ما حدث. يقول: «انظر، ثلاثون سنة وأنا محشور في مكتب من أجل الحصول على راتب تقاعدي، وضمان شيخوخة هادئة، وانظر ما الذي حدث. إلى الجحيم! لن أرجع إلى المكتب! بل لن أرجع إلى البيت كذلك! هل تسمعني؟» يخرج إلى الشارع ويصعد إلى أول حافلة تمر. وما يلي ذلك نعرفه. بعد ذلك يغريه شيء غريب، فيقوده مباشرة إلى الموت. وانتهى. هذا هو الفيلم. لم يبق إلا رواية كيف ستجري الأمور، وسبك القصة جيداً لكي تبقى مضبوطة ولا تتجاوز نصف الساعة.

غلوريا: ـ لست أفهم سبب ذهابه دون أن يتصل حتى بزوجته.

غابو: ـ لا ندري بعد إذا ما كان سيتصل بها أم لا. الشيء الوحيد المؤكد حتى الآن، إذا قُبل اقتراحي، هو ما رويناه؛ بما في ذلك التفريج عن نفسه والإفضاء بمكنون قلبه أمام الكأس، لأن هذا لن يكون حديثاً قسرياً. فأول ما يخطر ببال شخص في مثل هذا الوضع، هو أن يروي قصته. وأن يلعن أم الجميع، لأنه ببساطة أخطأ في اختيار الحياة. ألا يعجبكم هذا الاقتراح؟ دعوه لي، وأنا سأنجز السيناريو. أتكلم بجد.

روبرتو: ـ أنا لدي تحفظاتي. لا أستطيع الصبر على صنع فيلم تجري الأحداث فيه بالكلام، وتقدم الأوضاع بصورة لفظية.

غابو ـ هذا يحدث لك لأنك مخرج شاب جداً. عندما تكبر ستنتبه إلى أن الناس لا يفهمون دائماً فحوى الأعمال. ولهذا، من الأفضل روايتها لهم مباشرة.

أنا على الأقل ممتن لهذا الاختلاف. فأنا أنام دائماً أثناء مشاهدة الأفلام. لقد عودوني منذ الصغر على الربط ما بين الظلام والنوم. فعندما تُطفأ الأنوار يجب النوم. وحين يكون النور مضاء الآن وأنا أشاهد التلفزيون، ثم يأتي من يطفئ النور، تراني أغرق في نوم عميق بعد قليل. وفي السينما يحدث لي الشيء نفسه: ما إن يبدأ العرض، وتطفأ الأنوار، حتى أغفو. وقد استيقظ في بعض الأحيان فجأة وأرى ممثلاً، فأقول: «ومن هو هذا الشخص؟». إنني أتفهم تحفظاتك يا روبرتو إذا ما كانت تتعلق بوسيلة قسرية أو استسهالية. كأن لا تعرف كيف تروي قصة بالصورة مثلاً، ولا يخطر لك إلا وضع ممثل ليرويها. ولكن الأمر هنا، في هذه الحالة، ليس وسيلة قصصية، إنه رد فعل طبيعي. فالرجل بحاجة إلى الفضفضة عن نفسه. وفتح قلبه أمام الساقي هو أمر طبيعي ومألوف، إنه أمر يُذكّر بالروايات البوليسية وأفلام الكاوبوي. يمكننا البحث عن شخص آخر يبثه النجوى، ولكن ضرورة الاعتراف في مثل هذه الحالة...

ماركوس: ـ الساقي يفكر في أنه سكير آخر، يروي القصة المعهودة...

رينالدو: ـ يستمع الساقي إليه دون أن ينطق بشيء. أو بعبارة أدق، يتظاهر بأنه يستمع إليه، ولكنه في الواقع لا يسمعه.

غابو: ـ الشيء الوحيد الذي يقلقني هو تشمع الكبد. لأنه لا بد من محاولة تطبيق علاج ما عليه.

سيسليا: ـ أنا أفكر في أن يكون مصاباً بالسرطان أو بشيء من هذا القبيل...

غابو: ـ يمكنهم وضع نظام علاجي له، ولكنه يرفض إتباعه. «ماذا؟ إشعاعات العلاج الكيماوي وكل هذه الأشياء؟ ألكي يسقط شعري؟ وفي النهاية؟ اللعنة على العلاج!» يعجبني رد الفعل هذا. شيء عظيم أن يتمرد على الموت. فقد أعد له الموت حالته بطريقة عادية جداً، بيروقراطية جداً، أما هو، برد فعله، فيلعب مع الموت لعبة خبيثة، إنه يبحث عن ميتة أخرى.

رينالدو: ـ إنني متشوق للوصول إلى مشهد الباب.

غابو: ـ طبعاً، أنت تريد الوصول إلى الباب لأن الفيلم يبدأ هناك فعلاً.

ولكن.علينا أن نعرف قبل ذلك من هو هذا الشخص الذي يطرق الباب. لأننا نتصور أنه سيجد هناك السعادة، ولو لوقت قصير، لكن ما يجده هناك هو **الموت**. موت سابق لموته، فهو يموت مستبقاً **الموت**. والآن، يخطر لي أنه يمكن أن تكون هناك اختيارات: ماذا لو أن الفتاة التي تفتح له الباب تكون في انتظاره؟

مانولو: ـ سيكون هذا فيلماً آخر.

غابو: ـ صحيح. إنه فيلم يبدأ بالفتاة وهي تنهض من الفراش وتبدأ بمزاولة الأعمال المنزلية. عليها أن تمسح البلاط، وأن تغسل الثياب... إنها خادمة. وهم يرهقونها. وفي أحد الأيام تقول: «كونيو، لو أن شيئاً مختلفاً يحدث! لو أنني أستطيع تغيير هذه الحياة! إنني مستعدة للذهاب مع أول شخص يطرق هذا الباب ويعرض علي...» وعلى الفور؛ تك، تك، تك. سجلوا هذا، فمنه سيخرج فيلم آخر.

مانولو: ـ هذا يصلح لفيلم طويل. أنا لدي قصة من دقيقة واحدة. وهي قصة كولومبية جداً في الواقع. مدينة متحولة إلى أنقاض، مدمرة، تتعالى أعمدة الدخان في الأفق.. بيوت مشتعلة، جثث جنود وخيول مبقورة البطون في كل مكان... ووسط كوم من الأنقاض، هناك شيء يتحرك. إنه شاب فتي، مصاب بجرح بليغ، يزحف باحثاً عن شيء. يجد جثة، وأخرى، وفجأة يسمع أنيناً. إنه ضابط يحتضر. مازالت رموز رتبته ظاهرة على بدلته العسكرية المغطاة بالغبار والأحجار. ينحني الشاب فوقه، يؤدي التحية العسكرية ويقول: «سيدي، لقد كسبنا».

غابو: ـ وأنا لدي واحدة أخرى. أعرف أنها بداية فيلم، ولكنني لم أتمكن مطلقاً من معرفة كيفية مواصلتها. هناك قاعة فسيحة فيها حوالي عشرين أو ثلاثين فتاة رائعات، وعاريات تماماً، يمارسن تمارين رياضية إيقاعية. وفجأة يرن جرس ويُسمع صوت يقول: «حسن أيتها الصغيرات، انتهى الدرس». تهرع الفتيات إلى حجرات الملابس. يبقى الصالون خاوياً. وبعد قليل تخرج الفتيات بملابسهن. جميعهن راهبات. هذه الفكرة أعجبت يوماً بونويل. ولكن، يجب علينا ألا نشتت أفكارنا، فلنرجع إلى دقائقنا الثلاثين.

روبرتو- لقد كنت أتساءل طوال الوقت: ألن يكون من الأفضل أن يركب الرجل قطاراً بدل الحافلة؟

غابو: - لقد كنت أتخيل توالي مناظر طبيعية مختلفة، الحافلة تنزل من سلسلة الجبال، وتدخل شيئاً فشيئاً إلى الأراضي الدافئة... إنها واحدة من تلك الحافلات الكولومبية التي يسمونها في المكسيك الكميونات الفلاحية. يمكن أن يمر أولاً عبر بساتين البن، ثم بعد ذلك عبر حقول قصب السكر...

سوكورو: - ما تخيلته أنا هو وجود شخص آخر. شخص يجلس بجانبه حين تصل الحافلة إلى الأراضي الدافئة.

غابو: - بما أننا نعرف أن الرجل سيموت، فإن كل ما يحدث بجانبه يكتسب قيمة استثنائية. بل هناك مجال للخدع أيضاً.

روبرتو: - أنا كنت أفكر في تلك القطارات التي يمكن رؤيتها في البرازيل، أو في البيرو... أتذكر كذلك واحداً منها في بوليفيا، يسمونه قطار الموت. لقد ذهبت لأركب فيه يوماً، ووصلت مبكراً جداً إلى المحطة، لأنني ظننت أنه سيكون ممتلئاً، ولكن لا، لم يكن هناك إلا عدد قليل من الناس... جلستُ، وانطلق القطار، وقد غفوت. وعند الفجر استيقظت لأجد نفسي محاطاً بحشد حقيقي. لم أكن أتصور أنه يمكن لقطار أن يتسع لكل أولئك الناس. وفجأة، وضعتْ امرأة - وهي امرأة هندية - لفافة في حضني وقالت لي: «خذ هذا. وسآتي لآخذه فيما بعد.» وانصرفتْ. لم أعرف مطلقاً ما الذي كانته تلك اللفافة. بدت وكأنها لحم.

غابو: - يمكننا نسخ المشهد كاملاً. هو في الحانة. والساقي الذي يعرفه جيداً يقول له: «وإلى أين ستذهب؟». فيرد عليه: «لا أدري. إلى الجحيم!». قطع، ثم نرى القطار: تشك - تشك - تشك!

روبرتو: - أجل، القطار أكثر تشويقاً. كمكان وكصورة. أما بالنسبة إلى الفتاة، فعلينا أن نخرج قليلاً من الكليشيه؛ يجب أن تكون امرأة ناضجة، وليست فتاة. امرأة جميلة، ولكنها ناضجة، لديها تجربتها الخاصة في الحياة.

غابو: ـ سننظر في هذا لاحقاً. ولكن ما هو واضح أنها يجب أن تكون من الجنس الأنثوي. لا يمكن للرجل أن يكون مخنثاً. مع أن الفكرة لن تكون سيئة إذا ما أمعنا التفكير بها؛ ألا يريد الرجل تجارب جديدة؟ فليتخوزق إذن!

رينالدو: ـ الحافلة أكثر حميمية من القطار.

غلوريا: ـ ولكن يمكن حدوث أشياء أكثر في القطار.

رينالدو: ـ وماذا يهمنا مما يحدث في القطار؟ ألم نقل إن الفيلم يبدأ عند الباب؟

غابو: ـ من هو الشخص الذي فكرتِ يا سوكورو بأن تجعليه يجلس إلى جانبه؟

سوكورو: ـ امرأة زنجية تصعد إلى الحافلة ومعها لوحة رخامية. إنها لوحة قبر. لقد أخرجتْ للتو رفات زوجها المتوفى منذ أربع سنوات، ونقلته إلى مستودع العظام، وهي تحمل الآن اللوحة التي كانت على قبره إلى بيتها. وعندما تجلس، تأخذ بتنظيف اللوحة بخرقة قماشية.

غابو: ـ لوحة قبر إلى جوار رجل سيموت؟ مجازية مبالغ فيها. فلنحتفظ بهذه الشخصية لفيلم آخر. فلنصنع أرشيفاً للأشياء الفائضة لدينا.

سوكورو: ـ لننظر في هذا: لقد تركوا مع الرجل لفافة لحم، مثلما حدث لروبرتو، فينزل من الحافلة لأنه لم يعد يطيق ذلك.

روبرتو: ـ من الأفضل أن تنزل المرأة صاحبة اللفافة من القطار دون إشعار مسبق، فيمضي هو وراءها دون وعي: «أيتها السيدة، اللفافة...».

غابو: ـ لا أظن أنه علينا أن نصوغ كل شيء في سلسلة متتالية من الأسباب والنتائج. الشيء المهم الآن هو دوافع الرجل. إنه ينزل في أية قرية تخطر له، ويطرق الباب الذي يخطر له. لأننا إذا جعلنا كل أمر يقوده إلى آخر، فقد يفقد العمل نضارته. الطرافة هنا في أن تصرفاته تبدو اختيارية، ولكن هذه الاختيارية الظاهرية تقوده بصورة حتمية إلى الموت.

مانولو: ـ تتوقف الحافلة لكي يأكل المسافرون. الجميع يفعلون ذلك

بسرعة، ما عداه هو؛ وعندما يعود الجميع إلى الحافلة لمواصلة الرحلة، يواصل هو الأكل باطمئنان. إنه غير راغب في الإسراع، هذا هو كل شيء. فسواء لديه البقاء في هذه القرية أو في أي قرية أخرى.

روبرتو: ـ يجب توخي الحذر في إظهار طبيعة قراراته بوضوح. فترك الرجل الأمور تمضي دون مبالاة يعني أنه لم يتغير أي شيء فيه. لأن هذا ما كان يحدث له دائماً. ولكنه الآن يريد أن يسخر من الموت ويجب عليه أن يعيش بطريقة أكثر زخماً. يجب أن يحدث شيء قوي جداً لكي يبقى حيث وصل، وهو يبقى هناك هكذا، لأنه يريد البقاء.

غابو: ـ إذا نحن لم نفعل الأمر بهذه الطريقة، فقد يظن المشاهد أننا نخفي عنه شيئاً. يجب على الرجل أن يفتعل ضجة في الحافلة، أن يطالب بالتوقف. فيقولون له: «لا توجد محطة هنا!» فيرد: «ولكنني أريد النزول هنا، كونيو!».

روبرتو: ـ أو أن القطار يتوقف لأن هناك صخرة ضخمة. الجميع يحاولون دفعها لفتح الطريق. أما هو فلا يشاركهم؛ بل يأخذ بتأمل المشهد ويشعر بالتأثر. يصعد إلى رابية، يرى قرية قريبة فيبدأ المشي باتجاهها. وفي أثناء ذلك، يصفر القطار، لأنه سيواصل رحلته، ولكن الرجل يتابع المسير...

فيكتوريا: ـ هنا يدخل اللعبة عنصرٌ فاتن، شيء فيه جاذبية.

سوكورو: ـ ربما بدأ بملاحظة مجموعة عناصر جديدة في داخله، أحاسيس لم يعرفها من قبل...

ماركوس: ـ ما أتخيله أنا هو أقرب إلى المشهد القاحل. لا أثر للجبال الضخمة. كل شيء فقير، بائس. مكان شبيه بالساحل البيروي على سبيل المثال.

غابو: ـ من أجل العثور على مكان مثل هذا في كولومبيا لا بد من الذهاب إلى منطقة غواخيرا.

سيسليا: ـ ما يجب التشديد عليه هو سلوكه. إنه يفكر: أنا مريض لأني اتبعت كذا وكذا من الأنظمة، لقد كنت بيروقراطياً، والتزمت على الدوام

بمواعيد دقيقة، عبر روتين صارم. وأريد الآن أن أسافر، وأن أفعل ما تمليه عليّ رغبتي.

غابو: ـ إنه يقول للساقي في بوغوتا: «لم أخرج من هنا قطّ. لقد ذهبت إلى ثيباكيرا في بعض أيام الآحاد لآكل بطاطا مالحة، وهذا هو كل شيء. والآن سأسافر. لقد كان هو حلم حياتي». سيظن المشاهد أنه يفكر في السفر إلى فينيسيا أو شيء من هذا القبيل. لا: إنه يفكر في الذهاب إلى أي مكان. ويجب أن يكون هذا معروفاً للحيلولة دون حدوث أي ارتياب بأنه ينزل في مكان يعرفه، أو في مكان زاره من قبل. فهو لم يذهب من قبل إلى أي مكان. ألا ترون أن الشخصية قد بدأت تغتني هكذا؟

سيسليا: ـ ما طرحه مانولو عن نزول الركاب لتناول الطعام، حيث يفكر الرجل: «هل حان موعد ذهاب الحافلة؟ فلتذهب. فأنا لم أكمل طعامي بعد». أو يقول للسائق: «توقف هنا يا سيدي، أريد أن أتبول». «لا يا سيدي، لا يمكنني التوقف». «اسمع إذن، إما أن تتوقف وإما سأتبول هنا». هذا يعني أن الرجل يتمرد لأول مرة في حياته.

رينالدو: ـ لا يمكننا أن نعزو إلى الرجل انفعالات لا يشعر بها. إحباطه يتلخص في أنه سيفعل بعض الأشياء، ولكن بعد فوات الأوان. أما عن تأثره بالمنظر الطبيعي، أو عن غضبه الطفولي... فهي أشياء لا يمكن لها أن تخرج منه، لأنها غير موجودة فيه.

سوكورو: ـ ولم لا؟ إنه يرى الآن أشياء لم يكن يراها من قبل، ويجد في داخله أشياء كانت خفية حتى الآن.

فيكتوريا: ـ يجب ألا يكون المنظر الطبيعي مهيباً. يمكن أن يكون مسطحاً. واحدة من تلك القرى المعزولة، المنسية في السهوب. فهو لا يسعى إلى ما يبحث السياح عنه.

غابو: ـ ينزل في واحدة من هذه القرى الصغيرة لأنه يرى احتفالاً هناك. وموسيقى. يركب في أرجوحة أو دوارة. وهو ما لم يفعله منذ طفولته. يطل من نافذة الحافلة أو القطار ويرى ذلك. ففي أميركا اللاتينية هناك على الدوام شيء يراه المرء عندما يتطلع من نافذة مركبة.

روبرتو: ـ إذا كان سيذهب ليأكل، فيمكنه أن يرى الفتاة وهي تتحدث مع صاحبة المطعم. هناك شيء فيها يلفت انتباهه. وبعد ذلك يذهب بحثاً عن مكان ينزل فيه، وعندما يُفتح الباب، تظهر الفتاة نفسها.

دينيس: ـ إن شخصاً يمضي نحو الموت لا يمكنه أن يشعر برغبة في عمل أشياء؛ الأصح أنه يفضل ترك نفسه تنقاد. يجب استقصاء ما هي رغبته الخاصة، وضعه في وضع ورؤيته كيف يسلم قياده للظروف. لأننا إذا أمعنا النظر جيداً، فسوف نتساءل: ما هو المهم وما هو غير المهم بالنسبة إلى شخص سيموت بين لحظة وأخرى؟

روبرتو: ـ أرى أن هناك طريقتين لرسم شخصية هذا الرجل: كمتمرد يلقي بكل شيء إلى الجحيم، أو كمتخوف يغرق أكثر فأكثر في سلبيته. علينا أن نختار...

غلوريا: ـ الشخص الذي تعرفنا عليه لا يمكنه أن يتمرد فجأة.

سوكورو: ـ كنت أظن أننا قد اتفقنا على اختيار الخط.. أي خط التمرد. إنه يتحول من شخص مسطح، بيروقراطي، إلى شخص آخر أكثر تعقيداً. إنه يمر بعملية تحوّل. وإذا لم يكن الأمر كذلك، فأين هي القصة إذن؟ يجب ألا يكون تمرده عنيفاً بالضرورة.

غلوريا: ـ لقد عبر هو نفسه عن هذا التمرد في بوغوتا، فقد ركب في حافلة دون وجهة محددة.

روبرتو: ـ هناك شيء لا بد من توضيحه: هل يتمرد هذا الشخص ضد حياته، الحياة التي عاشها، أم ضد الموت؟

ماركوس: ـ ضد حياته.

فيكتوريا: ـ وهكذا يلتقي بالمرأة.

غابو: ـ اعذروني، إنني مضطر إلى الخروج. عندما أرجع سترون لي الفيلم.

انتصار الحياة

روبرتو: ـ أنا أصر على وجود بعض المبررات. يجب ألا يركب الرجل حافلة لا على التعيين في بوغوتا. إنه يقترب من المحطة ويرى مجموعة من البطاقات البريدية. توجد بطاقة بالأبيض والأسود تشد انتباهه بصورة خاصة. وهناك سينزل من الحافلة فيما بعد، في مكان يشبه البطاقة. لديه وهم حول ذلك. فهو سيموت ولديه شيء يريد تحقيقه، شيء ليس من السهل تفسيره.

سوكورو: ـ أتريد خلق صورة مجازية.. إقرار موازٍ...؟

روبرتو: ـ ولم لا؟ يمكن لهذا المكان أن يكون رمزاً للحرية.

مانولو: ـ في بوغوتا تروى حكاية ذهاب الانديزي إلى الساحل: «من يعرف *البحر*؟». إنها قصة رجل لم يغادر سلسلة الجبال مطلقاً.

ماركوس: ـ أجل، يقرر السفر لأنه يرى أن الشركة تدعى ***رحلات البحر الأزرق***.

روبرتو: ـ يمكن للبحر أن يمارس هذا النوع من الجاذبية الذي كنت أبحث عنه. إنه مرتبط جداً بالانفعالات، بالإحساس.

ماركوس: ـ يروقني مزج موضوع البحر مع البطاقة البريدية.

سوكورو: ـ الأمر سهل. يرى في المحطة بطاقة بريدية يظهر فيها البحر. يقلبها، يرى على قفاها اسم المكان... ثم نراه في القطار. لأنني أؤيد استخدام القطار.

مانولو: ـ أما أنا فمازلت أفكر في استخدام الحافلة. سيحدث القطع ثلاث مرات: داخلي في الحافلة، مع ركاب من سلسلة الجبال هناك في الخارج؛ ثم النزول إلى الأراضي الدافئة، وأخيراً الساحل، البحر يلطم الحواجز الصخرية. وينزل الرجل في قرية ساحلية.

سوكورو: ـ إنه يرتدي جاكيت وربطة عنق وقبعة... وفجأة يخلع حذاءه ويترك الأمواج الهادئة تنظف قدميه... ما لا أراه هو الفتاة. متى ستظهر؟

رينالدو: ـ هذا ما أسأل عنه أنا أيضاً: متى سنصل إلى الباب؟

غلوريا: ـ يذهب الرجل لتناول الطعام في حانة، في بانسيون، وهناك يجد الفتاة. إنها من تقوم على خدمة الطاولات. وفي أثناء ذلك تتشاجر مع صاحب المحل، فتلقي بالأطباق إلى الأرض وتغادر. يفاجأ الرجل، ويذهله رد فعلها.

روبرتو: ـ إننا نبحث عن فكرتين: الأولى، كيف نجعله يدخل إلى القرية؛ والثانية، كيف نربط بين المرأة والبحر.

رينالدو: ـ البطاقة البريدية ستكون عنصر تضاد. يصل الرجل إلى الساحل. يرى البحر... فلا يكون هو البحر نفسه. فقد تشكلت لديه فكرة أخرى عن البحر انطلاقاً من البطاقة البريدية. فيقول: ها أنذا هنا، ثم ماذا؟ يرمي البطاقة البريدية وعندئذ تظهر المرأة.

روبرتو: ـ قد يبقى مبهوراً أمام مشهد البحر، ولكن، لكم من الوقت؟ فعاجلاً أو آجلاً سيسأل نفسه: ثم ماذا الآن؟ يبدأ المسير وعندئذ يأخذ شيء بالولادة؛ هو لا يعرف ما هو هذا الشيء، ولكنه ينتبه إلى أن هناك شيئاً يولد...

سوكورو: ـ ما لا أراه في هذا هو الحركة. لقد انطلقنا من أننا سنصنع فيلماً تجارياً.

رينالدو: ـ هناك حركة داخلية. أولاً، هو يشعر بالاندفاع الذي تبعثه فيه البطاقة البريدية؛ ونعرف الآن أن هدفه هو البحر. ثانيا، يقارن ما بين تخيلاته والواقع؛ وهذا حركة أيضاً. وثالثاً، يشعر بخيبة أمل، فيرمي البطاقة ويبدأ المسير. وبمصطلحات بصرية: يصل الرجل، يتأثر، يخلع حذاءه، يُنزل قدميه في الماء، يُخرج البطاقة البريدية ويتفحصها. يتأمل الغروب وقدماه في الماء. ينظر مجدداً إلى البطاقة البريدية، يلقي بها إلى الماء وينصرف.

ماركوس: ـ يجوع. إنه بحاجة إلى أن يأكل شيئاً.

سوكورو: ـ يجد المرأة.

روبرتو: ـ المرأة في الماء. إنها توشك على الغرق.

ماركوس: ـ إنها حورية بحر.

سوكورو: ـ وهو لا يجيد السباحة.

روبرتو: ـ ولكن لا يمكن للبحر أن يكون منظراً طبيعياً وحسب. يجب

عليه أن يؤدي دوراً ما. ولهذا، لا بد من أن تكون للمرأة علاقة محددة بالبحر.

فيكتوريا: ـ فليجدها هناك.

غلوريا: ـ يذهب إلى محل على الشاطئ حيث يبيعون مأكولات، يدخل وتكون هي هناك، تقوم على خدمة الموائد.

ماركوس: ـ أو إنها ابنة أحد الصيادين.

سوكورو: ـ والنزاع؟ لأنه لا بد من وجود عنصر توتر.

غلوريا: ـ كنت قد اقترحت شجاراً في المطعم. إنها مندفعة، تحطم الأطباق على الأرض.

مانولو: ـ يصل زورق إلى المرسى، وتأتي هي فيه. تأتي بقبعة وبفستان مزين بأزهار. إنها سيدة ساحلية جميلة.

روبرتو: ـ سيدة؟ أولم نقل إنها فتاة؟

غلوريا: ـ إنها فتاة. وهي لم تعد تطيق الحياة التي تعيشها.

فيكتوريا: ـ يمكن له أن يراها في البحر أولاً، ثم يجدها بعد ذلك في الحانة. هكذا تكون هناك علاقة بصرية بينهما، عندما يلتقيان.

غلوريا: ـ ولماذا سيتذكرها هو؟

روبرتو: ـ أنتِ نفسك قلت ذلك: إنها متدفقة الحيوية، وتلفت الانتباه بجمالها، بحسيتها...

ماركوس: ـ ممثلة مثل سونيا براغا.

فيكتوريا: ـ يجب ألا ننسى أنها **الموت**. ومن منهما الذي سيلفت انتباه الآخر؟ هل هو الذي ينشدّ إليها، أم هي التي تنشدّ إليه؟

روبرتو: ـ هي تنشد إليه. فهو يتمشى على الشاطئ بتلك الملابس الغريبة، وتأتي هي، صيادة سمك، من الاتجاه المعاكس... وعندما تراه، لا تستطيع كبح ضحكتها، وتقول: «ما الذي تفعله هنا بهذا المظهر؟».

غلوريا: ـ تبدأ التحرش به ثم تسأله أين ينزل.

روبرتو: ـ إذا ما فكرنا جيداً، فلن نجد أن هناك ما يبرر تهجمها عليه. بل يجب أن تأتي مع صديقة لها، أو مع شخص آخر، حتى لا ينشأ وضع خاطئ بين الاثنين.

دينيس: ـ يجب عليه أن يفعل شيئاً يربطه بها. يجب أن يفعل شيئاً لمصلحتها.

روبرتو: ـ البحر هو الذي يتكفل بذلك. فقد جاء إلى البحر، والبحر يقدم له شيئاً، كمكافأة: فيعطيه هو للمرأة.

سوكورو: ـ إننا نشتغل هكذا على الرموز وكل شيء...!

ماركوس: ـ هذا أمر يبقى خفياً، مثل المشاعر.

سيسليا: ـ ما تفعله هي في لحظة اللقاء يجب أن يتضمن، كبذرة، ما ستفعله في النهاية. فإذا كانت تمثل الموت، فلا بد من أن يتوصل المشاهد إلى الإحساس، منذ اللحظة الأولى، بأن هذا اللقاء ليس مصادفة، وبأنها كانت تنتظره منذ الأزل.

روبرتو: ـ وتغويه.

سوكورو: ـ ليس بالمعنى الجنسي. إنها تجتذبه وتأخذه.

روبرتو: ـ وهو ينجذب إليها لأن الموت، في هذه الحالة، له مظهر الحياة.

رينالدو: ـ الرجل يسأل الفتاة: «أين يمكنني قضاء الليل في هذه القرية؟».

سوكورو: ـ يجب علينا أن نستفيد أكثر من طريقته في الملبس، إنه شخص غريب جداً في هذه الأجواء.

فيكتوريا: ـ هو يدخل إلى المطعم ليأكل، ويجلس. تأتي هي، النادلة. وتتأمله بتمعن، وتسأله: «من أين جئت بهذه الملابس؟».

ماركوس: ـ أو أنها تراه قادماً، من خلال نافذة المطعم، فتنظر إليه بتمعن، قبل أن يصل. لماذا تنظر إليه؟ أهو مجرد فضول؟ لا نعرف ذلك بعد. سنعرفه في النهاية.

روبرتو: ـ لماذا نلح كثيراً على المطعم أو الحانة؟ هو يمشي على الشاطئ، ويلتقي بها. لا حاجة بنا إلى خلق مكان آخر.

سوكورو: ـ ما رأيكم بإجراء مراجعة للاقتراحات؟ الاقتراح الأول هو الذي تقدمت به غلوريا: يلتقيان في مطعم وتقوم بينهما علاقة تضاد من خلال تصرف مستنكر.. شجار. الاقتراح الثاني لروبرتو: يتم اللقاء بينهما على

الشاطئ وتُقدم العلاقة بنبرة ساخرة، هي تسخر منه. والاقتراح الثالث من ماركوس: تكون هي نادلة المطعم وتراه قادماً، من بعيد...

ماركوس: ـ يصل هو، يجلس، فتقترب هي من الطاولة وتقول له بجفاء: «لا يوجد سوى السمك». من أجل فرض مسافة.. من أجل منح اللقاء لمسة عدوانية. ويمكن إغناء الوضع بجعلها تسكب قليلاً من الحساء على بدلته، دون قصد. «آه، اعذرني! تعال، تفضل من هنا لأنظف هذه البقعة»، تقول له ذلك وهي تشير إلى الغرفة الخلفية.

رينالدو: ـ يجب ألا يكون هناك أحد سواهما في الحانة. أو ربما يفضل أن تكون هناك طاولة واحدة مشغولة: بعض الأشخاص الصاخبين، يشربون البيرة ويلعبون الورق أو الدومينو. ولهذا يمكنها الخروج معه دون قلق.

غلوريا: ـ لقد فقدنا في طريقنا فكرة الصدمة.. لحظة اللقاء حيث يقف مشدوهاً بحيويتها.

روبرتو: ـ عندما ينتقلان إلى الحجرة الخلفية من أجل تنظيف ياقة البدلة، تعلق هي بصوت لعوب: «وما الذي تفعله حضرتك هنا بمثل هذه الملابس؟». ويبقى هو بعد ذلك في القرية، وتأخذ هي بتبديله شيئاً فشيئاً.. بإغوائه. وفي إحدى الليالي تدعوه إلى اللقاء على الشاطئ. سيمارسان الحب على الرمال بكل تأكيد. ولكنه لا يتمكن من الذهاب إلى الموعد. إنه يموت قبل ذلك. لست أدري كيف، ولكنه يموت.

ماركوس: ـ يا له من مسكين! المرة الوحيدة في حياته التي سيكون فيها مع امرأة جميلة، بوم! يسقط ميتاً.

سوكورو: ـ حسن، لدينا هنا مشروع للنهاية. ولكن ماذا عن اللقاء؟ كيف يتم اللقاء بينهما؟

سوكورو: ـ فليكن على الشاطئ. يتأثر هو بظرفها، بانطلاقها...

سوكورو: ـ تلفت انتباهه بشدة لأنها امرأة ساحلية.. نمط من الجمال مختلف عما يعرفه.

فيكتوريا: ـ وعندئذ هناك قطع. ثم نراه جالساً في ذلك المحل، يتناول الطعام.

ماركوس: ـ تكون هي قد ذهبت إلى الشاطئ لإحضار السمك. ثم ترجع إلى المطعم، وبينما هي تدخل من الباب الخلفـي تراه قادماً، من خلال النافذة.

مانولو: ـ ها هي ذي إذن الحالات الثلاث المتتالية: الرجل يتمشى على الشاطئ. تمر هي حاملة سلة ممتلئة بالسمك. إنها جميلة جداً. يصل هو إلى المطعم ويجلس. تكون هي مشغولة بقلي السمك. تأتي لخدمته. تلوث بدلته دون قصد. تنظف البقعة هناك حيث هو جالس، أمام الجميع، وتقول له مازحة: «اخلع هذه الثياب... أترتديها فـي هذا الحر...!». يتأثر هو باستيائها. يدفع الحساب وينصرف. يقوم بالتجوال فـي القرية، باحثاً عن مكان يقضي فـيه الليل. يطرق أحد الأبواب... فتفتح له هي نفسها.

ماركوس: ـ ها هو ذا غابو قد رجع. فـي الوقت المناسب تماماً.

غابو: ـ هل أنهيتم الفـيلم؟ هيا، ارووه لي.

مانولو: ـ جرت بعض التغييرات. يركب الرجل القطار ويغادر بوغوتا لأنه يريد الذهاب إلى البحر.

روبرتو: ـ أدخلنا محرضاً... بطاقة بريدية.

مانولو: ـ هناك احتمالان: أن تكون البطاقة فـي مكتب الرجل، أو أن يجدها فـي محطة النقل. لقد صمم على زيارة هذا المكان، أو مكان آخر مشابه. ما يريده فـي الواقع هو التعرف على البحر. لا نعرف بعد ما الذي سيحدث فـي الطريق، ولا إذا ما كان سيسافر فـي القطار أم فـي الحافلة. الشيء المؤكد هو أنه يلتقي بالمرأة هناك على شاطئ البحر.

غابو: ـ ماذا عن الباب؟ ألن يطرق الباب؟

مانولو: ـ لا.

غابو: ـ آه، لا بأس، هذا فـيلم آخر!

مانولو: ـ أجل، منذ أن دخل البحر اللعبة، تحول الفـيلم إلى آخر. سيمشي الآن على الشاطئ، وتأتي هي حاملة طستاً أو سلة ممتلئة بالسمك. يلتقيان. ثم يذهب هو بعد ذلك لتناول الطعام فـي مطعم، وهناك يحدث اللقاء الأول بينهما، لأنها تقوم على خدمة الزبائن فـي المحل، وتلوث له ملابسه دون قصد...

غابو: ـ أرى أنه مازال يرتدي ملابس الكاتشاكو، وسط السراويل القصيرة ومايوهات البيكيني...

ماركوس: ـ لا، لا، لا وجود لسراويل قصيرة ولا مايوهات بيكيني. إنها قرية صيادين، شاطئ شبه مقفر.

مانولو: ـ تخلع هي عنه السترة لتنظفها، وعندئذ ـ وهذا أحد الاحتمالات ـ يظهر الزوج وينشب شجار. ويتلقى رجلنا ـ الذي قررت أن أعمده باسم ناتاليو، لتحديده بصورة أفضل ـ ضربة ويفقد الوعي. وعندما يستيقظ، يجدها تعتني به. كيف سيموت الرجل؟ أنا أرى ثمة احتمالين: الأول، أن يقتله الزوج؛ والثاني، أن ترى هي البطاقة البريدية وتقول له إنها تعرف هذا المكان، وإنها ستأخذه إليه إذا رغب في ذلك. وهناك يموت، ولكن لست أدري كيف سيموت بعد. والآن.. حسن، الواقع أن هذه القصة ليست القصة التي قدمتها. فإلى أن يخرج الرجل من بوغوتا، بحثاً عن البحر، لا توجد أية مشكلة، ولكن بعد ذلك...

غابو: ـ لا يزال كل شيء غامضاً، ويحتاج إلى إبراز. ولكن هذا غير مهم. فمشكلتنا الآن هي في البناء.

روبرتو: ـ الإبراز سيُظهر العلاقة بينهما.

غابو: ـ المسألة هي أن كل شيء يبدو الآن وكأنه يطفو عائماً. فمن قبل، عندما كان يقرع الباب، كان الحدث غير مألوف: فأنت تطرق الباب وتلتقي هناك بالحياة التي هي في الواقع الموت. هذا أمر له قوة خاصة، إنها قوة العبث.

مانولو: ـ كنت أفكر، انطلاقاً من أمر قلته أنت، بأنه يمكن للحافلة التي يستقلها أن تتوقف عند مدخل قرية صغيرة، حيث يقام مهرجان. تُسمع موسيقى في الخارج. يكون هو نائماً، وفجأة يفتح عينيه، ويرى الفتاة أمامه تقريباً، من خلال النافذة. يراها على مستوى النافذة تقريباً. لماذا؟ لأنها تركب مع صديقة لها في إحدى مقصورات الأرجوحة الدوارة، وقد توقفت الأرجوحة للحظة بحيث صارت المقصورة والنافذة في المستوى نفسه تقريباً. تبدأ الفتاة وصديقتها بالضحك، إنهما تسخران منه خفية. يُخرج الرجل رأسه من

النافذة، ولكن الأرجوحة تبدأ الدوران في هذه اللحظة وتختفي الفتاتان في الأعلى. عندئذ ينهض الرجل من مقعده ويغادر الحافلة متعجلاً.

غابو: ـ يجب ألا ننسى أنها **الموت**. مشهد الأرجوحة الدوارة يذكرني مرة أخرى بفيلم كيروساوا «**عيش**». لقد أقاموا حديقة أطفال في مكان مريع، وهناك لحظة يركب فيها البطل في الأرجوحة ويبدأ بغناء أغنية، والكاميرا مثبتة قبالته. إنها أغنية يابانية بالطبع، ولكنها لا تُنسى مطلقاً، لأنها أغنية **الموت**. من رأى الفيلم لن ينسى هذه الأغنية، ولا حديقة الألعاب الرهيبة تلك. وفي قصتنا يجب علينا أن نضع في ذهننا أن الفتاة هي **الموت**. ربما لا نحتاج إليها فيما بعد ونستغني عن هذا العنصر، أما الآن، إذا كنا نؤمن بذلك، فإن الشخصية ستؤمن به أيضاً.

روبرتو: ـ لا تعجبنا في الواقع فكرة الطرق على الباب.

غابو: ـ أجل، أفهم ذلك؛ ففيلم الباب هو فيلم الشخصية التي في داخل البيت، وليس من يأتي من الخارج. إنها قصة شخص لا يحدث له أي شيء، ثم يشعر فجأة بأن القدر يطرق بابه. القدر أو الموت، أو ما لا ندريه...

روبرتو: ـ فكرة البطاقة البريدية والبحر تتمتع بالقوة. الرجل ينظر إلى البطاقة، يرى البحر وتنبثق فيه الرغبة. هذا هو كل ما يود عمله قبل أن يموت: أن يتعرف على البحر. ينزل من الحافلة في قرية الصيادين تلك، يمشي على الشاطئ المقفر، دون أن يبدل ملابس الكاتشاكو، ويرى البحر أول مرة. وعندئذ تمر هي.. الفتاة، ويتأثر بحسيتها. إنها **الموت** في إهاب **الحياة**. وهنا تبدأ عملية الإغواء من جانبها.

غابو: ـ أتكون المبادرة منها دائماً؟

روبرتو: ـ أجل. لقد اقترح مانولو أن تعرض الفتاة عليه أن تأخذه إلى المكان الذي يبحث عنه بالضبط، المكان الذي يظهر في البطاقة البريدية. وستكون هذه هي الرحلة التي تقوده مباشرة إلى الموت. أكثر ما أعجبني أنا شخصياً هي فكرة ذهابه إلى البحر، ومن هناك، من البحر تحديداً، تأتي المرأة. لقد كبح الرجل طوال حياته كل انفعالاته ومشاعره؛ والآن، عندما

يجد إمكانية التعبير عنها، والعيش على هواه، نكتشف أنه يلتقي بالموت. أي أنه يموت في النهاية مثلما عاش: محبطاً.

سيسليا: ـ هناك مشكلة جدية في شخصية الفتاة وهي أنها لا تملك القوة اللازمة لتمثل ما نريده منها. فنحن لم نستطع منحها هذا النفس.

غابو: ـ إنها تمشي دائماً. ألا تكون هذه هي المشكلة... كونها تظهر دائماً وهي تمشي؟

سيسليا: ـ إنها تتحرك، ولكن دون أن تفعل شيئاً. إذا كانت هي الموت فيجب عليها القيام بأعمال غير مألوفة. الواقع أننا لم نمنحها ما يبرزها، لا هي ولا اللقاء الأول بينهما.

غابو: ـ يجب أن يكون مروراً عابراً أكثر مما هو لقاء. أقرب إلى خبطة على الرأس. شيء هكذا ـ رروومم ـ مثل تلك الأشياء التي كانت السينما القديمة ترفقها بخبطة موسيقية ـ تراتراتام ـ. يمكن أن يكون إجمال الوضع كما يلي: الرجل في وضع يبدو، ظاهرياً، كأنه سيحدد مسار العمل كله؛ ثم تدخل هي فجأة ويتبدل كل شيء.

إيليد: ـ يصل هو إلى شاطئ البحر بملابس الكاتشاكو، يخلع حذاءه وجوربيه وينزل إلى الماء. وهي تراقبه في أثناء ذلك من بعيد. يخيل إليها أن الرجل يريد الانتحار. يتقدم هو، يتردد لحظة ثم يرجع إلى الشاطئ. يغفو على الرمل. وعندما يستيقظ يرى امرأة ضخمة منحنية فوقه. فيسبب له ذلك الذعر...

غابو: ـ من الجيد أن تنقذه المنية من ميتة ليست ميتته التي لم يحن موعدها بعد. ويجب أن تظهر أمامه كشيء غير مألوف، شيء صادر عن العناية الإلهية، شيء فجائي وحاسم. ما لا أراه هو موقع التصوير. فكل الشواطئ متشابهة.

روبرتو: ـ إنها قرية صيادين.

غابو: ـ يجب أن تكون المرأة زنجية. زنجية مربوعة، مع هالة أسطورية، وهي معتادة على الغناء. حتى وإن كانت لا تغني في الفيلم.

ماركوس: ـ يمكنها أن تفعل ذلك. امرأة مثل ماريا بيتانيا.

غابو: ـ بدأت ملامح الشخصية تتضح شيئاً فشيئاً. لقد بدأنا نرى هذه الزنجية، مع أنه ليس لدينا متسع من الوقت لتحليلها ولسنا نعرف من أين هي قادمة وإلى أين تذهب.

سوكورو: ـ أحب أن أوجز ما فعلناه بالقول إنه لم يكن هناك في الحقيقة اتفاق. فقد كانت ثمة اقتراحات. ولكن لكل منا موقف مختلف من القصة.

غابو: ـ بهذه الطريقة تخرج القصة في النهاية، ولهذا السبب تقام الورشة؛ وإلا لما كانت هناك ورشة. ولما خرجت هذه الأفكار المجنونة، مثل هذه الفكرة التي تخطر لي الآن، وهي أن المرأة تكون مسافرة في الحافلة نفسها معه. لا يلتقيان هناك، بل ولا يرى أحدهما الآخر، وإنما هي تأتي معه.

سوكورو: ـ وماذا إذا استبقينا حضورها بطريقة أخرى؟ نسمع صوتها، غناءها، في اللحظة التي يصل فيها هو إلى الشاطئ. ستكون هي عندئذ أشبه بمزمار هاملن. يشعر هو بفتنة ذلك الصوت، ويستدل به، فيجد المرأة وراء صخرة وهي تنظف أسماكاً.

غابو: ـ أجل، شيء عادي ويومي جداً، ولا شيء من المثالية أو الخيالية.

رينالدو: ـ لماذا لا نرجع إلى فكرة المقارنة بين بحر البطاقة البريدية وبحر الواقع؟ فهو يتساءل: «حسن، ثم ماذا؟» وعندئذ يراها وهي تقطع رؤوس السمك.

غابو: ـ أو الأطفال.

رينالدو: ـ كيف؟

غابو: ـ هذه قصة ينقصها الجنون، هذا ما أردت قوله. إنكم جديون جداً.

روبرتو: ـ لكن فكرتك يا غابو بوضعها في الحافلة تتناقض مع فكرة مجيئها من البحر، ومع وجوب ذهابه إلى البحر ليلتقي بها...

غابو: ـ أنت رومنطيقي يوناني. إنك متوسطي. البرازيليون جميعهم متوسطيون.

مانولو- فلنتمسك بفكرة البطاقة البريدية. بطاقة بريدية بالأبيض والأسود.

غابو- إنها ذريعة بصرية جيدة. هناك بطاقات بريدية لمناظر من البحر، والغابات، والجبال... يرى هو مجموعة البطاقات ويختار منظر البحر. أعترفُ بأن هذا الأمر قد أخرجني عن الموجة، لأني تركت شخصية دون مصير محدد، في مهب الريح تقريباً، وها أنذا أجده الآن يسعى للوصول إلى مكان بعينه. ولكن لا بأس، فهو يمضي نحو البحر. لقد اختار مكان موته دون أن يدري. كان يصعد إلى الحافلة من قبل للبحث عن مغامرات، وليرى ببساطة ما الذي يمكن أن يحدث. مثلما هو الحال في روايات الفروسية.

روبرتو: - أنا أرى أن الشاطئ ليس هو المكان بعد. فعندما يختار البطاقة البريدية لا يفعل ذلك لأنه يريد الذهاب إلى مكان محدد بعينه، وإنما لأنه يريد التعرف على البحر.

إيليد: - أنا أوافق على جعله يقوم بأشياء مجنونة. لأن الرجل يمضي بحثاً عن مغامرات، ولكنه في الواقع لا يفعل شيئاً، اللهم إلا ركوب الحافلة.

غابو: - يجب عدم فقدان الصبر. تذكروا طبقات الطلاء: لا بد أولاً من طلاء وجه أول، والانتظار إلى أن يجف، وبعد ذلك الوجه الثاني، وهكذا... يمكن أن تحدث أشياء في الحافلة أو القطار، ولكن هذا أمر سهل الحل، إنها مسائل تقنية محضة.

إيليد: - أنا أعني نهاية الرحلة. فالرجل لا يفعل شيئاً سوى البقاء هنا، قبالة البحر. أو المشي على الشاطئ.

غابو: - هذا هو ما نحاول تقصيه: ما الذي سيفعله بعد ذلك.

إيليد: - يجب أن يبدأ بعمل أشياء لم يعملها مطلقاً من قبل. لقد قال أحدنا إنه في الحانة أو المطعم الذي تعمل فيه المرأة، يوجد بعض الأشخاص يلعبون الدومينو. حسن، فليقترب الرجل منهم ويسأل: «أين يمكنني الحصول على دمجانة روم؟» أو أن يقول: «أين يوجد ماخور هنا؟». ربما يجد راقصة في الماخور و...

غابو: - لدي انطباع بأن السينما لم تعد تتقبل ماخوراً آخر.

سوكورو: ـ صورتها تلك وهي تنظف السمك، وهي تقطع رؤوس الأسماك...

غابو: ـ أجل ببلوزة ملطخة بالدم. إنها صورة جيدة. طالما أننا لم نبن الشخصية، فعلينا أن نبحث عن الصور.

روبرتو: ـ يجب أن نستعيد فكرة السخرية، وأن نبني العلاقة انطلاقاً من هذه الفكرة. فعندما تراه هي بملابس الكاتشاكو...

غابو: ـ تقتله بمزحة ساخرة! هذا يعني أن الرجل يصل إلى قرية الصيادين بسترته السوداء. هناك سخريات؛ ليست سخريات قاسية، وإنما بريئة. وتكون النتيجة أنهم يقتلونه بإحدى هذه السخريات، عن غير قصد. ليس هناك من يرغب في إلحاق الأذى به، ولكنهم يفعلون ذلك دون قصد. هل تتذكرون *سورياسو*؟ إنه مؤثر، لأنه لا يخطر ببال أحدنا لحظة واحدة أنه سيموت.

ماركوس: ـ هناك حكاية عن الغرينغو الذي يصل إلى سهوب البامبا، حيث يجري كل شيء بصورة عادية ـ إنهم يُعلّمون الغرينغو كيفية شرب المتة، وركوب الحصان ـ وأخيراً، يسخنون له حوجلة المتة.

غابو: ـ هذا سلوك خبيث. «فلنسخر منه»، يقول ذلك أحد الصيادين حين يرى الكاتشاكو يقترب.

سوكورو: ـ حتى أطفال القرية يسخرون منه.

غابو: ـ الأطفال يأخذونه، ويعيدونه، ويأخذونه...

سوكورو: ـ يشدونه، يدفعونه إلى الماء...

غابو: ـ هذا يعطي الفيلم حيوية كبيرة.

روبرتو: ـ تتطوع هي والصيادون لأخذه إلى المكان الذي يبحث عنه. وكلما تقدموا في المسير، يصبح الطريق أكثر مشقة. ولا يكون هناك في النهاية أي شيء سوى الصخور والبحر والسماء... الرحلة تبدأ بمزحة بسيطة، ولكنها تأخذ بالتحول إلى كابوس. وعندما يصلون، يموت الرجل. يخيم الذهول على الصيادين: ما الذي حدث؟ الفتاة وحدها تعرف ذلك؛ فهي وحدها التي تدرك أنها قد اقتادته إلى الموت.

دينيس :ـ ولماذا تفعل ذلك؟

ماركوس: ـ بدافع الخبث.

مانولو: ـ على شاطئ الأطلنطي توجد قرية صيادين تدعى تاغانغا. فيها شاطئ ضيق جداً، تحيط به الجبال، حيث ينشر الصيادون شباكهم.

غابو: ـ ولماذا لا تقول إنه أجمل شواطئ العالم؟ ألا تجرؤ على ذلك؟

مانولو: ـ المياه هناك هادئة وصافية إلى حد أن الصيد يتم عند الضفة. وهناك يوجد بعض الرجال، إنهم مراقبون يرصدون البحر من أعلى الجرف، وعندما يرون سرباً من الأسماك، ينبهون الصيادين لكي يطبقوا الشباك. يُطلق على هؤلاء المراقبين اسم النسور. حسن، يمكن حمل ناتاليو إلى أحد أعشاش النسور تلك التي يكاد يكون الوصول إليها مستحيلاً، وتركه هناك. على سبيل المزاح.

غابو: ـ مزحة جماعية تتحول إلى جريمة جماعية.

مانولو: ـ يتركونه هناك ليروا ما الذي سيفعله، وكيف سيتدبر أمره في مثل ذلك المكان. وفي اليوم التالي، عندما يرى أحد المراقبين دخول سرب هائل من الأسماك، يرى في الوقت نفسه الكاتشاكو طافياً فوق السمك.

غابو: ـ الجثة تدخل إلى الخليج طافية وهي بالسترة وكامل ملابسها.

مانولو: ـ والمظلة المغلقة موضوعة فوق صدره.

غابو: ـ أو مفتوحة. هذه صورة جيدة، فهو يطفو فوق الماء الشفاف بملابسه الكاملة. ها قد أصبحت لدينا النهاية. لم يعد علينا الآن سوى إعداد الحشوة. ودعوني أخبركم بأنني استخدمت هذه الصورة في فيلم لم يصور ـ صورة أحد نواب الملك غارقاً في بركة راكدة ـ ولكن ليس مهماً، إنني أتخلى عنها.

سوكورو: ـ يمكن للأطفال في وسط براءتهم أن يكونوا شديدي القسوة. ثم إنهم يعيشون في شركة تعليب، والرجل هو مبعوث الحكومة ليكون وسيطاً. ونظراً لكرم الضيافة الذي يحيطه به القرويون، يتخذ الرجل قرارات صارمة جداً، تؤثر على مصالح شركة التعليب. وبفضل هذه القرارات

يستعيد الصيادون شيئاً كان قد انتُزع منهم أو يستولون على شيء كانوا يرون أنه من حقهم. وعندما يُكتشف أنه ليس الوسيط الحقيقي، يرفض الصيادون إعادة ما استولوا عليه، بل إن إدارة شركة التعليب تنتقم منه مباشرة.

غابو: ـ ولكن هذا فيلم طويل، وما نشتغل عليه نحن هو حلم.

رينالدو: ـ إنهم يخلطون بينه وبين شخص مبارك. فعندما يصل، يقول الناس: «ها هوذا أخيراً! كنا واثقين من أنه سيأتي». ولا يكتشفون الحقيقة مطلقاً. يموت الرجل غرقاً ويقيمون له جنازة مهيبة. ولكن، من يظنونه يكون؟ ربما يظنونه سيناتوراً؟

غابو: ـ آه، يقتلونه حباً...

رينالدو: ـ إنه شخص مسخرة، ولكنه يموت محاطاً بهالة من القداسة.

غلوريا: ـ وموته هو جزء من المهزلة.

غابو: ـ من المهزلة التي لم يشأ القيام بها. المهزلة التي فرضوها عليه.

مانولو: ـ الصيادون ينتقمون منه على شيء لم يقترفه.

غابو: ـ إذا ما توصلنا إلى اكتشاف الآلية التي ستقوده إلى الموت، يكتمل الفيلم لدينا. لسنا بحاجة إلى أي شيء آخر.

روبرتو: ـ في ذروة المجد، يتوجب عليه عمل شيء عظيم يؤكد ألوهيته. ويشعر هو عندئذ بأنه إله. يريد عمل شيء هائل، يجعله في ما وراء الموت. لأنه يعرف أن الموت لا يمكن تفاديه.

غابو: ـ ميتة هائلة، مختلفة جداً عن تلك الميتة التي كانت تنتظره في المستشفى ما بين الإشعاعات والجرعات الكيماوية...

روبرتو: ـ ولا يتوصل إلى ذلك.

غابو: ـ كيف لا؟ كونيو، لا تكن قاسياً؛ امنحه على الأقل هذه السعادة الأخيرة! لن نتركه يموت بسبب هذه التضحية التي يطلبونها منه.

روبرتو: ـ أي تضحية؟

غابو: ـ لست أدري.

إيليد: ـ القرية عموماً تفرح بقدومه، ولكن هناك بعض الأشخاص ممن لا يلائمهم أن تُحل المشاكل... وهؤلاء هم الذين يقتلونه.

غابو: ـ لا، لقد دخلنا أرض الأسطورة؛ لقد حشرنا رأسنا في الأسطورة ولم يعد بإمكاننا الآن أن نخرج إلى الواقع اليومي. لا يمكن أن تكون هناك شركات تعليب ولا عصابات متخاصمة. تقتله الأسطورة، **القدر**.

ماركوس: ـ يدفنون الرجل حياً.

غابو: ـ لا. بل يسمح لهم هو نفسه بأن يصلبوه. يريد أن يبعث في الناس السعادة، بوهم أنه الشخص الذي ينتظرونه... ولكي يثبت ذلك، يجازف بحياته دون تردد. يموت، ولكنه يتوصل إلى هدفه.

ماركوس: ـ ولكن، أيموت مصلوباً؟

غابو: ـ أجل، يموت مصلوباً، ولم لا؟ فليس هناك في نهاية المطاف سوى ستة وثلاثين وضعاً درامياً، وهذا واحد منها.

روبرتو: ـ بأي معنى يسمح لهم بصلبه؟ يضحي بنفسه من أجل التوصل إلى هدفه.

غابو: ـ هل تتذكر فيلم *الجنرال لاروفير* لروسيليني وبطولة دي سيكا؟ لقد انتبهت للتو إلى أنها القصة التي نحاول روايتها... وهذا يسعدني جداً، لأنني من أكبر المعجبين بهذا الفيلم. لقد قلت يوماً إن أجمل ثلاثة أفلام رأيتها في حياتي هي: *المدرعة بوتمكين، والمواطن كين، والجنرال لاروفير*. إنه فيلم عن شخص بائس عاثر الحظ، يحتجزونه في سجن إيطالي ـ سجن للمعتقلين السياسيين ـ فيلتبس الأمر على بقية السجناء ويظنونه واحداً من الزعماء، يظنونه الجنرال لاروفير. لا بد أن هناك سبباً يجعلهم يعتقدون أن هذا الشخص هو الجنرال. فالجنرال الحقيقي معتقل في السجن أيضاً، لكنه يخفي هويته كي لا يقتلوه، وفجأة يظهر الرجل الذي يتظاهر بأنه هو الجنرال لأن السجناء قد أقنعوه ـ أقنعوه بأنه الآخر ـ ولأنه توصل إلى القناعة بأنه يجب عليه ألا يخذلهم، وأنه عليه أن يقدم لهم هذه الخدمة. وهكذا ينتهي به الأمر إلى أن يكون الجنرال لاروفير.

روبرتو: ـ في فيلم *كاجيموشا* لكيروساوا هناك حالة مشابهة.

غابو: ـ ولكن الأمر مع إيطالي يكون أكثر احتمالاً. وأخيراً، صارت القصة لدينا؛ يمكننا الآن عمل أي شيء، بما في ذلك مأساة إغريقية في جزيرة كريت إذا شئنا. ما يكتشفه الرجل هو أن الناس يحتاجون إليه؛ ويجد الناس فيه شيئاً يحتاجونه.

سوكورو: ـ يظنونه طبيب معجزات، مثل خوسيه غريغوريو هيرنانديث.

غابو: ـ هذا الرجل هو رؤيا. إنه قديس. نرى صورة القادم الجديد على مذابح الصلاة في كل البيوت، وبجانبها شموع مضاءة. الناس يسهرون على جثمان القديس، ويصل الرجل فجأة، وهو يشبه القديس. إنها معجزة.

رينالدو: ـ ويصل الأمر بالرجل إلى الاعتقاد بأنه قديس فعلاً.

غابو: ـ في كل البيوت يجري توقير هذا القديس، ويدهشنا تشابهه معه. أي شيء جميل هو هذا...!

سيسليا: ـ هو الذي يشبه القديس، وليس العكس.

ماركوس: ـ وفي ذلك اليوم بالذات، يوم وصوله إلى القرية، يُحتفل بعيد القديس.

رينالدو: ـ إنه قديس حقق الكثير من الأعمال الخيرة، بما في ذلك معجزات.

غابو: ـ ها هو ذا العمل يتحول مرة أخرى إلى فيلم طويل.

مانولو: ـ إنه القديس شفيع الصيادين.

غابو: ـ لم يعد عليه أن يموت. يمكن للفيلم أن ينتهي مع المعجزة الأولى. ولا أظن أن الوصول إلى المعجزة الأولى سيتطلب أكثر من نصف ساعة.

رينالدو: ـ تداعب أحدنا الرغبة في معرفة ما سيأتي فيما بعد، وإلى أين سينتهي كل ذلك.

غابو: ـ وهذا ما يحول العمل إلى فيلم طويل. فلننه أولاً الفيلم المناسب، ثم نهتم بعد ذلك بفيلم القديس.

سوكورو: ـ إنه يصل إلى القرية دون أن يرى وصوله أحد.

غابو: ـ لا أحد يعرف كيف أو من أين جاء. هذا فيلم جميل. أفضل مما كنا نتصوره نحن أنفسنا.

روبرتو: ـ وهل سيموت الرجل في النهاية؟

غابو: ـ لا. لقد كنا نريده أن يموت من قبل لأننا لم نكن نعرف ماذا سنفعل به.

روبرتو: ـ ما زلت أفكر في أنه لا بد للرجل من أن يموت.

غابو: ـ إذا أفشلت لنا هذا الفيلم فسوف نطردك من هنا... لقد تكلفنا جهداً كبيراً للوصول إلى هذه النقطة. هل أنت صديق أم عدو؟

روبرتو: ـ حسن. فليقم بمعجزتين أو ثلاث معجزات سريعة، ثم ينتهي الأمر.

غابو: ـ الناس يختلقون المعجزات وينسبونها إليه.

روبرتو: ـ ويصل به الأمر إلى الإيمان بها؛ يصدق أنه صانع معجزات.

غابو: ـ يجعل مشلولة تمشي.

روبرتو: ـ تدخل هي الماء ويتبعها هو. الواقع أنه هو من يتوغل في البحر، وكأنه سيمشي على سطح الماء... صورة توراتية جداً، أليس كذلك؟ وفجأة يختفي.

رينالدو: ـ بما أنني لم أر في أي وقت قديساً مبتسماً، فإنني أتصور النهاية التالية: الرجل ينظر باتجاه الكاميرا، يبتسم... ويقوم بالمعجزة. وعندئذ ينتهي الفيلم.

غابو: ـ تعالوا نعرض الفيلم مشهداً بعد آخر لنرى إلى أين سيقودنا. النهاية لم تعد مهمة. إذ يمكن للرجل أن يموت أو أن يبقى حياً. المهم هو أن القصة صارت لدينا. وهي كالتالي: بيروقراطي من بوغوتا، أنذره الأطباء باقتراب موته، فيقرر أن يغير حياته جذرياً ويبدأ بتحقيق حلم قديم: التعرف على البحر. يصل إلى قرية صيادين صغيرة، فيختلط الأمر على أهل القرية ويظنونه قديساً، يظنونه خوسيه غريغوريو هيرنانديث، الطبيب الذي كان يحقق المعجزات. وعندما يرى الرجل مذابح الصلاة، عندما يرى نفسه موقراً

فـي كل البيوت ـ لأن التشابه بينه وبين القديس هو تشابه تام ـ ينتهي به الأمر إلى الإيمان بأنه ذلك القديس. هذه هي القصة. التفاصيل تأتي فـيما بعد. علينا الآن أن نضمن حصر القصة فـي نصف ساعة؛ لأنه يمكن للإطالة أن تفسدها. وهناك أمر آخر يقلقني: الصور التي على مذابح الصلاة يجب ألا تشبه القديس غريغوريو كثيراً، لأن الشعب قد طوّبه. صحيح أن الفاتيكان مازال يمانع، وأنه لم يحسم أمره بعد، ولكن لم يعد بإمكانه عمل شيء، فهناك سيل جارف لا يمكن للفاتيكان وقفه. ولن يروق للمؤمنين أن نتلاعب بقديسهم.

رينالدو: ـ الظروف تفرض نفسها عليه. فهناك من يطلب منه أن يشفـي مريضاً.. أن يلمس بيده موضعاً معيناً، فـيتردد الرجل فـي البداية، ولكنه يفعل ذلك أخيراً... وتحدث المعجزة.

غابو: ـ ستكون هذه هي النهاية. فالرجل كان يرفض الأمر، ولكن شدة التشابه، وإلحاح المؤمنين تدفعه أخيراً إلى لمس الطفل المريض أو المحتضر الذي أحضروه إليه و... تحدث المعجزة. بل يمكن للفـيلم أن ينتهي أيضاً بوجه الرجل حائراً: إنه لا يعرف ما الذي حدث، هو نفسه لا يجد تفسيراً لما حدث. فالفـيلم ليس عن الطفل، ليس عن انبعاثه أو عدمه؛ إنه فـيلم عن الرجل وعن قداسته التي لا تُصدَّق. وفـي اللحظة التي يحسم فـيها أمره، ويريد وضع يده على المريض، تكون قد حملته ـ ولنقل ذلك بالاسبرانتو الأمريكي اللاتيني ـ لعنة الموت.

روبرتو: ـ يبدو أن القصة الأخرى، قصة الرجل المحكوم بالموت، لم تعد تهمنا.

غابو: ـ الموت هنا مجرد ذريعة لجعله يسافر. والشيء المهم هو أن نرى كيف أن هذا الشخص الذي عاش حياة رمادية، توصل إلى أن يحيا قديساً.

روبرتو: ـ إنهما أمران مختلفان. علينا أن نصقلهما أكثر.

غابو: ـ يجب عدم التحدث عن تشمع الكبد فـي البداية. يبدأ الحوار بالرجل وهو يسأل الطبيب: «وكم من الوقت بقي لي فـي الحياة برأيك؟». ويرد عليه الطبيب: «حسب الحال. قد تعيش ثلاثة أشهر وقد تعيش ثلاث سنوات».

ولا يكون هناك مزيد من التحديد فـي الحوار.

سيسليا: ـ المرأة كانت بانتظاره فـي القرية. إلى جوار البحر.

رينالدو: ـ آه، لقد نسيت البحر!

سيسليا: ـ والمرأة الزنجية، هل تتذكرونها؟ عندما يصل، تقول له: «إننا بانتظارك». طريقة المرأة تؤثر فـينا، مع أننا لم نعرف بعد أنها الموت.

غابو: ـ لقد غابت المرأة عن ذهننا لأنها لم تعد تهمنا فـي هذه الصيغة الجديدة. المهم الآن هو تردد الرجل: «كم من الوقت بقي لي فـي الحياة؟ هل سأتألم كثيراً؟».

روبرتو: ـ المشكلة الآن ليست فـي حياته التي مضت، وإنما فـيما تبقى له.

غابو: ـ لا. بل حياته التي عاشها هي التي تفسر قراره. إنه يريد أن يتحرر. ولهذا لا يدخل إلى مستشفى ولا يعتكف فـي بيته ليدللوه، وإنما يلقي بكل شيء إلى الجحيم.

سوكورو: ـ هذا أفضل ما يمكن أن يكون قد حدث له فـي حياته.

غابو: ـ أكثر مما كان هو نفسه يتصور. إنه يتوصل إلى امتلاك كل شيء: السلطة والمجد.

روبرتو: ـ وكل ذلك يتحقق مصادفة. فهو يتوصل إلى تحقيق شخصيته دون أن يكون قد بيت ذلك مسبقاً. هذه هي القصة.

غابو: ـ إنه فـيلم مصادفات. سيتجاوز نصف الساعة، ولكن يجب أن نبقيه ضمنها فـي كل الأحوال، بحيث لا يكون ثمة متسع لأن نرمش. لأننا إذا رمشنا، سنقول على الفور: «إيه! وكيف حدث هذا...؟ ولماذا يحدث هذا...؟».

مانولو: ـ أظن أنه يجب علينا ألا نواصل تقليب القصة.

غابو: ـ أنت نفسك إذن، ستتولى عرضها، بالمعلومات التي لديك. وعندما تنهي المعالجة الأولى، ستقدمها لنا.

ماركوس: ـ لدي قصة أخرى.

غابو: ـ حسن. قصة الكاتشاكو الآن هي أسد ميت. لقد كان

هيمنغواي يقول إن كل كتاب ناجز هو أسد ميت. فلننظر إذن ما هي قصة ماركوس. أم أنكم تفضلون الاستراحة؟ كلما صدر لي كتاب، يكون أول ما يسألني الصحفيون: «وماذا تكتب الآن؟». فأقول لهم: «كونيو، دعوني أسترح قليلاً على الأقل!». وبالنظر إلى ملامح وجوهكم، أرى أن الاستراحة ليست بالفكرة السيئة. أيبدو لكم ربع ساعة من الراحة مناسباً؟

القسم الثاني

الجلسة الخامسة

قصة هوى أرجنتيني

نداء الغابة

ماركوس: ـ سأروي أولاً بداية الفيلم. شرفة فندق خمس نجوم على أحد شواطئ الكاريبي. إنها الصورة التقليدية: سماء زرقاء، أشجار نخيل... شيء يشبه «الهيلتون بالاس» في سانتو دومنغو. لقطة قريبة لامرأة خمسينية، تتلقى الشمس وتضع قطعتي قطن على رموشها بينما هي تستمع إلى موسيقى من جهازها الـ walkman. وفجأة، تُسمع ضجة صاخبة في السماء ومئات الأيدي على الشرفة تلوح بأعلام صغيرة. إنهم يرحبون بطائرة هليكوبتر. الطائرة تحط برفق على مهبط الفندق. هذه هي الصورة. هكذا يبدأ الفيلم.

القصة هي التالية: تقرر امرأة، هي طبيبة نفسية أرجنتينية، الذهاب في إجازة إلى الكاريبي. لم يكن لها حبيب مطلقاً. وفجأة، تبدأ الآن مغامرة غرامية مزدوجة، مع شخصين في وقت واحد. أحدهما زنجي، وهو موسيقي

يعزف الماراكا[1] ضمن جوقة موسيقى السالسا في الفندق؛ والآخر أبيض، هو شخص مشهور، حتى إنه جاء إلى الفندق بطائرته الهليكوبتر الخاصة، يرافقه حراسه الشخصيون. الطبيبة النفسية - التي تبدو باردة - تعيش مغامرة مجنونة مع هذين الشخصين. أعترف لكم بأن دافعي الأول، لدى تصور هذه القصة، كان مواقع التصوير. فأنا أحب تصوير الأفلام في مثل هذه الأماكن: الفنادق، الشواطئ، المناظر الطبيعية... أريد اللعب بصرياً ببعض الشخصيات النمطية الأمريكية اللاتينية: الموسيقيون - أوركسترا سالسا، وموسيقى الماريانتشي... - الأجواء الشعبية... فعازف الماراكا يعيش في حي لطيف، والطبيبة النفسية تزور هذا الحي بالطبع.

غابو: - ومن تكون هي؟ ما هي حيثياتها؟ كيف وصلت إلى هناك؟

ماركوس: - إنها امرأة تبحث في الكاريبي عما لم تستطع العثور عليه في بلادها. وهي شبه باردة، لم يكن لها خطيب على الإطلاق، ولا تعرف الرقص... جاءت إلى الكاريبي في رحلة سياحية لمدة خمسة عشر يوماً، وقد مضت عليها أربع وعشرون ساعة في الفندق ولم تتجرأ بعد على النزول إلى الشاطئ، لأن أحدهم قال لها: «احذري أن يسرقوك!». ولهذا هي هناك، وحيدة، تعرض جسدها للشمس على شرفة الفندق. حالة مثل هذه لا تخلو من جاذبية، إنها امرأة عاجزة عن إقامة علاقة مع رجل، وتجد نفسها فجأة مع رجلين، وتعيش قصة حب مؤثرة مع كل منهما.

غابو: - حسن يا ماركوس، ما لديك ليس قصة وإنما فكرة. لنر إذا ما كان بإمكاننا التعاون جميعاً لإخراج القصة. أخبرنا ببعض الأشياء الأخرى. لقد صرنا نعرف أنها سيدة أرجنتينية، باحثة في علم النفس أو طبيبة نفسية، باردة وخجولة... إنها تعيش في بوينس آيرس بالطبع... كيف تشترك بهذه الرحلة؟

---

[1] الماراكا maracas: آلة موسيقية تروبيكالية، هي عبارة عن نبتة قرع مجوفة، توضع فيها بضع حصيات.

ماركوس: ـ من خلال صديقة رجعت لتوها من رحلة مماثلة. تقول لها: «أراك متعبة يا دكتورة. ما تحتاجينه هو إجازة فـي الكاريبي: سماء أخرى، بشر آخرون...».

روبرتو: ـ ولماذا لا تبدأ انطلاقاً من جلسة علاج نفسي؟

غابو: ـ لقد سبقتني إلى قول ما هو على لساني. هناك مريضة مستلقية على الأريكة، تتحدث عن رحلتها إلى الكاريبي. الطبيبة النفسية تستمع، وكأنها ساهية. وعندما تذهب الأخرى، تفكر الطبيبة: «إلى الجحيم كل شيء! سأذهب إلى الكاريبي!». كيف ترى القصة أنت يا ماركوس؟ هل ترى أنها دراما أم كوميديا؟

ماركوس: ـ أراها كوميديا.

غابو: ـ الأريكة تناسبك تماماً إذن. الأخرى تذكر الحر، والخضرة، وساعات الغروب...، فتسألها الطبيبة: «وماذا عن العلاقات الغرامية؟» فتقول لها: «تصوري يا دكتورة، كل شيء هناك مختلف... ممارسة الحب فـي أرجوحة نوم... حسن، ليس هناك ما يشبه ذلك!» أترى؟ سيكون أصيلاً جداً. يمكن عرض الموقف كله من خلال أسئلة وأجوبة.

روبرتو: ـ وتتخلى الدكتورة تدريجياً عن كونها ما هي عليه، كمهنية، وتبدأ عيش وهمها.

غابو: ـ تأخذ بالتحمس، والتحمس، وفجأة يحدث قطع، ثم نراها فـي الطائرة. إنها الآن شخصية مختلفة تماماً، لقد جاءت نتيجة التحليل النفسي معكوسة: فالمريضة قد عالجتها نفسياً.

روبرتو: ـ يجب عدم التوقف لوصف طباعها. إذ يمكن تقديم شخصيتها من خلال أجواء عيادتها، ولون الجدران، فكل شيء مبهم جداً ومعقم جداً...

ماركوس: ـ يهمني أن تختلط فـي الفندق بعض النماذج الثقافية الأمريكية اللاتينية، على أن تكون مرئية بصورة نمطية.

روبرتو: ـ أجل، لا بد من مواجهة عالمها بالواقع الكاريبي، وهو أكثر حيوية، وأكثر حسية...

ماركوس:ـ هذا أمر ستكتشفه بنفسها وبلحمها، عندما تُدخل عازف الماراكا إلى حجرتها.

غلوريا: ولكن، كيف يمكن لامرأة بهذا البرود، وفي الخمسين من عمرها، أن تأخذ رجلاً إلى حجرتها؟

غابو:ـ هذه مشكلتنا، وليس مشكلتها هي.

سوكورو: ـ هل ستنتهي إلى ممارسة الحب مع آخر رجل قد يخطر على بالها، مع رجل ربما لا يروقها؟

سيسليا: ـ لن تمارس الحب وحسب، بل ستروي له قصة حياتها. فهي تروي قصتها. المسألة ليست في مضاجعتها لشخصين أو ثلاثة، وإنما في أنها منفتحة الآن على مبادرات أخرى.

رينالدو: ـ هي سمعت هذه القصة من المريضة، وتقرر تكرراها.. إنها تريد خوض تجربة مماثلة. ولكن لا يحدث لها أي شيء مشابه؛ بل يكون كل شيء معكوساً. فعلاقتها مع عازف الماراكا ومع الشخصية المشهورة لا تسير مثلما كانت تأمل هي. وهنا تبدأ لعبة الكوميديا.

غابو: ـ يمكن اللجوء إلى وسيلة تقنية. المريضة مستلقية على الأريكة. يبدأ استجواب الطبيبة النفسية. نسمع الإجابات المريضة ونحن نرى وجه الطبيبة. نرى عينيها وقد بدأتا تلمعان. ويزداد حماسها مع كل إجابة. قطع. الطبيبة النفسية في الطائرة. قطع. تصل إلى المطار. قطع. يتواصل الفيلم ولكن لا توجد أسئلة الآن، يُسمع صوت المريضة (off). وما نراه على الشاشة ليس ما يرويه الصوت وإنما عكسه أو صورة كاريكاتيرية له. فكل شيء يجري معكوساً مع الدكتورة، إن لم يكن أسوأ بالضرورة. وأخيراً نعود إلى العيادة في بوينس آيرس. وتكون المريضة قد أجابت على السؤال الأخير. ولمعت عينا الطبيبة النفسية أكثر من أي وقت سبق. وتفكر: «غداً بالذات سأذهب إلى الكاريبي». وهنا ينتهي الفيلم. ما رأيناه ليس إلا استباقاً أو استعادة كبرى للماضي. أهي واقعية أم متخيلة؟ لا ندري ذلك.

ماركوس:ـ أشعر بضرورة اختصار القصة لأرى إذا ما كانت تنفع.

غابو: ـ إنها تنفع. المشكلة هي أنك لم تتوصل إلى البناء بعد، لا يوجد لديك شيء عضوي وذو مفاصل؛ ما لديك هو فكرة. استجواب الطبيبة النفسية، صوت المريضة (off) يعطيك دعماً، يوفر لك الخيط الناظم الذي تحتاجه. ولكن يجب الحفاظ على عنصر التناقض: فالأمور تجري معكوسة بالنسبة إليها. ومن المناسب أن نعرف أيضاً ما الذي تبحث عنه. وهذا ليس بالأمر الصعب. فما إن تصل إلى الفندق، حتى نراها تكاد تأكل حامل الحقائب بعينيها.

ماركوس: ـ يمكن اختصار القصة كما يلي. امرأة ناضجة لم تخض أي تجربة عاطفية. وبينما هي تنزل في فندق كبير في الكاريبي، كسائحة، تتوصل فجأة إلى خوض مغامرتين هائلتين. وفي وقت واحد. إنه حدث عظيم لكنه لا يطاق بطريقة ما. ولكن، لا يمكن للوضع أن يستمر: فمدة الرحلة السياحية خمسة عشر يوماً.

غابو: ـ ومدة الفيلم نصف ساعة... هناك طريقتان لتصور السيناريو. الأولى هي البدء بالملخص: يُروى جوهر القصة غير المعروف بعد، والتي لا تزال أحداثها مجهولة؛ والطريقة الثانية هي رواية ما يحدث خطوة فخطوة: امرأة تنهض، تخرج، تلتقي بصديقة لها عند الناصية، تصعد إلى حافلة... يبدو لي أن الضمانة الأكبر تتمثل في امتلاك الأحداث بوضوح تام، وبعد ذلك يمكننا أن نلخصها بهدوء في بضع فقرات ونحللها فوراً.

ماركوس: ـ حسن، لدينا هنا كبداية شخصية.. بطلة، إنها الطبيبة النفسية الأرجنتينية، وشخصية مقابلة، هي شخصية الموسيقي الكاريبي، عازف الماراكا. هذا الرجل يعزف الماراكا في اوركسترا منذ خمس وعشرين سنة.

غابو: ـ أجل، ولكن خلال هذا الوقت، كم من الطبيبات النفسيات الأرجنتينيات وقعن بين يديه؟ ليس أقل من خمسين واحدة. الرجل هو من ذلك النوع الذي يعيش على حساب نساء مسنات.

مانولو: ـ هذه الشخصية لم تولد هكذا. لقد خطرت لي الفكرة في

إحدى الليالي، في فندق كابري في هافانا، وكنت أستمع إلى أوركسترا من حوالي خمسة عشر موسيقياً تعزف ألحان بوليرو قديمة. وواحد من الموسيقيين - هو عازف الماراكا بالطبع - لم يكن يفعل شيئاً سوى هز الماراكا. كان نظره مثبتاً على الفراغ وهو يهز الماراكا بخمول: تشاك- تشاك. لقد أحزنتني رؤيته. ربما لم يعد يطيق ذلك الـ تشاك- تشاك الذي لا يطاق. ربما كان موسيقياً ملحقاً بوزارة الثقافة، براتب مئتين وخمسين بيزو في الشهر.

غابو: - حسن، ولكن عازفنا هذا شخص آخر ليس لديه متسع من الوقت للملل. إنه شاب نسبياً وله شعبية واسعة بين السائحات. والسبب، نعرفه من خلال المريضة، فهي تقول للطبيبة: «وهناك في الفندق يا دكتورة عازف ماراكا فاتن. لديه عضو بهذا الحجم». أترى؟ ها قد بدأت القصة تخرج.

سوكورو: - عندما تصل الطبيبة النفسية إلى المنطقة المدارية تشعر برائحة البحر، بالنسيم، بالدفء، بالطعم اللذيذ... فيستيقظ جلدها، كما يقال.

غابو: - وتمضي مباشرة إلى هدفها. لقد حدثوها عن عازف الماراكا، وفور وصولها تبحث عنه.

ماركوس: - هذا ما جاء بها إلى الكاريبي: البحث عن الحب.

غابو: - سيكون عظيماً ألا يتحقق لها الأمر مع عازف الماراكا، وأن تجد نفسها بالمقابل مرتبطة مع شخص أرجنتيني. وهو رجل يعيش في بوينس آيرس أيضاً. والحقيقة أنهما سرعان ما يكتشفان أنهما جاران، الباب قبالة الباب تقريباً... ويمكن للفيلم أن ينتهي هكذا: يعودان كلاهما إلى الأرجنتين معاً.

سوكورو: - ولكنها جاءت بحثاً عن شيء آخر! سيُضجرها التحدث مع أرجنتيني.

غابو: - إنه ليس أرجنتينياً عادياً. فهو من يصل بالطائرة العمودية. ويمكنها أن تقول لنفسها: «ماذا؟ كل هذه الرحلة لكي أتورط مع أرجنتيني؟»؛ ولكنها لا تتمكن من إغواء عازف الماراكا وتدفعها الحياة شيئاً فشيئاً نحو الآخر... وفي النهاية تذهب معه في طائرة الهليكوبتر.

رينالدو: ـ إنها كوميديا ورطات.

ماركوس ـ أرى ذلك مشوقاً. ألا يذهب الأرجنتينيون إلى البرازيل بحثاً عن مغامرات إيروتيكية ومغامرات من نوع آخر؟

غابو: ـ أنقص عمر المرأة بضع سنوات. لا حاجة إلى أن يكون عمرها خمسين سنة: يمكنها أن تكون في الثانية والأربعين وأن تشعر في الوقت نفسه بالإحباط، بعد أن سمعت الكثير من القصص واضطرت إلى أن تعيشها بالنيابة عن أبطالها. نحن لم نعد غارقين الآن في دراما واحدة وإنما في اثنتين، لأنه لا بد كذلك للرجل من أن يفكر: «وأي كونيو أفعله أنا بالتورط مع أرجنتينية في خضم الكاريبي؟». ولكنهما عاشا كلاهما في الوقت نفسه محبطين ـ كل منهما على طريقته ـ وهما الآن سعيدان بفضل هذا اللقاء العرضي في الفندق.

غلوريا: ـ لا يمكن للرجل أن يكون مشهوراً، لأنها ستعرفه في هذه الحالة.

فيكتوريا: ـ ومن الصعب أن يكونا من الحي نفسه.

ماركوس: ـ ما لدينا هنا هو لعبة بين الهوى والممكن. عازف الماراكا هو الهوى.

غابو: ـ أحدهما تَسَلُّط والآخر ممكن. لدينا في هذا نواة كوميديا مواقف. هي تذهب من أجل عازف الماراكا، لكن كل شيء يكون غير موات بالنسبة إليها، لأن عازف الماراكا مشغول بشيء آخر؛ ربما يكون مخنثاً.

سيسليا: ـ هذا غير ممكن. فلديها معلومات موثوقة حول ذوقه.

غابو: ـ الشيء الوحيد الذي تعرفه هو أن الرجل يمتلك المقاييس والسنتمترات المكعبة اللازمة. لقد عرضت عليها المريضة المستلقية على الأريكة منطقة كاريبي وهمية.

فيكتوريا: ـ ربما تكون هذه هي حال المريضة: فتاة تعيش في الأوهام، وقادرة على اختلاق ألف مغامرة لكي تعوض عن إحباطاتها. والطبيبة

النفسية، على الرغم من أنها مهنية محترفة، إلا أنها تموت حسداً وهي تسمعها. وهكذا، عندما تحدثها الأخرى عن إجازتها في الكاريبي، متمادية في التفاصيل، تفكر هي: «ولم لا؟ ما الذي يمنعني من الذهاب؟».

غابو: ـ هذا الوضع يذكرني بحادثة طريفة وضعتُ لها كعنوان «حانة نيوتن». ونيوتن هو صديق لي، برازيلي، وسفير في المكسيك، جاء في أحد الأيام ليقول لي: «أنت ذاهب إذن إلى أمستردام؟ أنا أيضاً سأذهب إلى هناك في هذه الأيام. لماذا لا نتقابل يوم الخميس *17* ليلاً في حانة صغيرة في شارع القنال عند ناصية كذا؟ إنه أكثر الأماكن التي يمكنك تصورها مرحاً وتسلية. لا تتخلف عن الذهاب». وفي اليوم الموعود، ذهبتُ إلى الحانة وجلست وحيداً إلى إحدى الطاولات. لم يكن نيوتن قد وصل بعد. أنظر في ما حولي ويبدو لي المكان أشبه بقاعة مآتم: فالناس جامدون، يشربون بصمت وكأنهم بشر آليون... إنه الجو الأكثر ضجراً في الدنيا! وفجأة تدب الحياة في كل شيء؛ تُسمع أصوات، وتصدح موسيقى، وتتعالى قهقهات... فأتطلع، وهل تعرفون ماذا أرى؟ أرى نيوتن. الحانة في قبو، ونيوتن ينزل على الدرج. عندما رآه الحاضرون بدأ الصخب.. جلبة استمرت حتى الفجر. إن الحانة جميلة، ولكن نيوتن لا يتصور كم هي مملة حين لا يكون موجوداً فيها. لقد كان هو من يحمل إليها السعادة. حسن، وفي الفيلم يحدث الشيء نفسه: فالمريضة هي التي تسبب كل الصخب في الفندق وفي كل مكان تذهب إليه. الطبيبة النفسية تذهب للإقامة في الفندق نفسه وتكتشف أنه لا يوجد هناك أي شيء، وأنه لن يحدث لها أي شيء.

ماركوس: ـ تتذوق الفواكه، وأنواع العصير، فلا تعجبها.

غابو: ـ وفي أثناء ذلك نسمع صوت المريضة (off) تقول: «هناك أصناف رائعة من عصير الفواكه...»

ماركوس: ـ ولكن لا بد من حدوث شيء.

غابو: ـ تنقصنا القصة. إننا نحاول بناء قصة انطلاقاً من وضع، من جو...

روبرتو: ـ وفجأة، تشعر بالغيظ عندما تلتقي الرجل، أعني مواطنها.

غابو: ـ هو يلمّح لها: «لماذا لا نخرج معاً هذه الليلة؟». فتقول هي: «ولكن، تصور يا تشي[1] (...)».

فيكتوريا: ـ تصور. ويرفعان الكلفة؟

غابو: ـ ولم لا؟ إنهما في الكاريبي. «تصور يا تشي... يقوم أحدنا بهذه الرحلة البعيدة جداً ليلتقي بالشيء نفسه!».

ماركوس: ـ وما قلته من قبل صحيح أيضاً، فالرجل غير مهتم بها. إنه يبحث عن امرأة خلاسية.

غابو: ـ لا، سيبدو الأمر معداً مسبقاً هكذا، وأشبه بلعبة تناسقات... الرجل منهمك في شيء آخر. إنه لا يعرف أحداً هناك، وهكذا يعرض عليها أن يخرجا معاً؛ أما هي التي تعرف ما الذي جاءت من أجله، فترفض: «ولكن، ليس لهذا أي معنى يا تشي...». ومع ذلك، فإنها تسقط في النهاية، إنه القدر.

روبرتو: ـ إنها خيبة الأمل الكبرى بالنسبة إليها. تأتي هاربة من الأرجنتين فتلتقي بعاشق أرجنتيني. إنها تتجنبه، تبذل المستحيل لتفادي اللقاء به، ولكنهما في النهاية لا يرتبطان معاً وحسب، بل يكتشفان كذلك أنهما جاران في بوينس آيرس.

غابو: ـ «ماذا.. هل تسكن حضرتك في شارع ريفادافيا، الرقم 46؟ هذا غير ممكن! أنا أسكن في الرقم 48!». أشعر بأن القصة تنمو. ها نحن نعرف أمراً: ما سنراه هو كابوس.

ماركوس: ـ إذا ما أمعنا النظر إذن، فيجب ألا تكون المرأة طبيبة نفسية. إنها موظفة، تعيش على راتب شهري، وقد بذلت جهوداً مضنية لتوفر النقود التي تتيح لها تحقيق حلمها: قضاء أسبوع في فندق فخم في الكاريبي.

غابو: ـ لا. إذا كانت أرجنتينية فيجب أن تكون طبيبة نفسية. ومرضاها

---

[1] تشي che: لفظة يكثر الأرجنتينيون من استخدامها، وهي لا تعني شيئاً محدداً، فقد تستخدم كأداة نداء، أو بمعنى يا صاحبي ويا صديقي في المناجاة الحميمة. ومن الطريف الإشارة إلى أن الثائر الأرجنتيني ارنستو غيفارا كان يردد هذه الكلمة بكثرة في أثناء مشاركته في الثورة الكوبية حتى أطلقها الكوبيون لقباً عليه، وصارت اسمه الذي اشتهر به.

المستلقون على الأريكة هم الذين جعلوها تحلم بهذه المغامرة.

روبرتو: ـ ولكن من المناسب أن ننزع عنها هذه الطبيعة النمطية لـ «طبيبة نفسية أرجنتينية». إنها حالة عامة.

غابو: ـ لا يبدو لي ذلك مناسباً. إنها كوميديا مغالطات. فتحديد نوع العمل هو أمر يجب إقراره منذ البداية. ليس هناك ما هو أسوأ من كوميديا لا إرادية، كأن يظن أحدنا أنه يكتب دراما ثم تخرج معه كوميديا. ثم إن المادة التي لدينا لا تسمح بشيء آخر.

روبرتو: ـ توضيح جدير بالاهتمام. وأشكرك[1]. ولكن الشخصية يجب أن تكون شخصية، وليست كاريكاتيراً. وحيث إنها مهنية محترفة، فكيف يمكن لها أن تصدق بأنها ستعيش التجربة نفسها التي عاشها مرضاها؟ قد تجتذبها بعض التفاصيل، ولكن ليس أكثر من ذلك. فما يقوم به الطبيب النفسي هو مساعدة المريض على إيجاد طريقه الخاص.

غابو: ـ التوضيح مقبول وأشكرك جداً[2].

رينالدو: ـ وماذا لو أنها ليست مهنية جداً؟ وماذا إذا كانت طبيبة نفسية متوسطة المستوى؟

فيكتوريا: ـ يمكن لها أن تكون مهنية رائعة وأن تشعر في الوقت نفسه بانجذاب إلى المجهول...

رينالدو: ـ *نداء الغابة*.

غابو: ـ إنها تعيش تصوراتها المسبقة عن مغامرتها.

دينيس: ـ يمكننا أن نبدأ بالاستجواب. المريضة مستلقية على الأريكة، نرى وجه الدكتورة. وفجأة يحدث قطع، وتظهر هي في الطائرة والصوت يتحدث (off).

غابو: ـ وعندما تلتقي هي، في الصورة، مع عازف الماراكا، يكون

---

[1] يقولها بالبرتغالية: Obrigado.

[2] يقولها بالبرتغالية أيضاً: Muito obrigado.

الصوت (off) يتحدث عنه تحديداً. وربما لا تتفق الرؤيتان: فعازف الماراكا الذي يصفه الصوت ليس هو نفسه الذي تراه المرأة.

إيليد: ـ إنه هو نفسه، أليس كذلك؟ ولكن الرؤيتين هما اللتان لا تتفقان.

دينيس: ـ عازف الماراكا الذي يلتقي الطبيبة النفسية هو الواقعي؛ أما الذي تصفه المريضة فهو وهم.

ماركوس: ـ وماذا عن الرجل؟

غابو: ـ أي رجل؟

ماركوس: ـ الأرجنتيني.

يوم غزا الأرجنتينيون العالم

غابو: ـ هذا الرجل تجده هي في الفندق، في أثناء التسجيل. فبينما هو يملأ بطاقته عند كونتوار الاستقبال، يراها قادمة. ويسألها: «هل وصلت حضرتك في الرحلة كذا؟». فترتعب هي.

سوكورو: ـ يقدم له الموظف الغرفة رقم *303* ويقدم لها الغرفة *305*. فتنتبه هي إلى ذلك. «ألا يمكنك إنزالي في طابق آخر، أرجوك؟». «كما تشائين.» وفي اليوم التالي، لدى خروجها إلى الممر، ترى الرجل خارجاً من الغرفة المقابلة... «كيف هذا... ألم تكن...؟». «أجل، ولكنهم بدلوا لي الغرفة. لقد كان جهاز التكييف معطلاً.»

سيسليا: ـ هناك في الفندق مُنشّط أو مسؤول علاقات عامة. وهو يريد أن يكون لطيفاً، وحين يرى أنهما أرجنتينيان ووحيدان، يحاول بكل السبل أن يجعلهما يلتقيان.

غابو: ـ لدى الفندق مبدأ: العثور على رفيق لكل نزيل، الرفيق المثالي.

سيسليا: ـ وكانت المريضة قد أخبرتها بذلك: ***أناس كثيرون وجدوا هناك رفيق حياتهم.***

غابو: ـ عندما يرون أنها وحيدة، وأنها أرجنتينية، يتحركون. «ولكن، كيف تكون وحيدة، والفندق يغص بالأرجنتينيين؟» ويعدونها بالتعاقد مع فرقة لموسيقى التانغو. وإلى الجحيم بموسيقى السالسا. وإلى البراز بالماراكا وبعازفها، وبالكاريبي... تانغو[1]! ويصمم المُنشط على تنشيط التانغو. تاران- تان- تان- تان... وعندئذ يتقدم ذلك الأرجنتيني المغرم من طاولتها، ويدعوها إلى الرقص.

سوكورو: «*حبيبتي بوينس آيرس...*»

ماركوس: ـ «*أعرف أنني يائس، يائس، يائس...*»

رينالدو: ـ هذه هي النهاية. يرقصان هذه الرقصة بإذعان، وكأنهما ينجزان لعنة مفروضة.

غابو: ـ لا. إنهما يرقصان بصورة حسية مطلقة، وبسعادة وبهجة. لقد اكتشفا أن الحياة.. أن حياتهما الحقيقية، موجودة هناك؛ وليس لديهما ما يبحثان عنه هنا. إذا وافقنا على ذلك، لا يبقى علينا سوى ملء الفراغ ببعض المواقف الحاذقة.

روبرتو: ـ موقف أول: المطعم ممتلئ. ويتصادف وصولهما معاً، فيجلسونهما إلى المنضدة نفسها. يسألهما *الميتر*: «ألستما معاً؟» فيسارع الرجل إلى التوضيح: «لا، لسنا معاً. ولكن ليس مهماً... أعني، إذا لم يكن لديكِ مانع». فلا يبقى أمامها سوى القبول. يبدأان الحديث بصورة متحضرة جداً، ولكنها تأخذ بالتذمر شيئاً فشيئاً: «المعذرة، ولكنني لا أفكر في قضاء إجازتي مع أناس من مواطنيّ...».

غابو: ـ إنها تقول: «لقد جئت إلى هنا كي لا أرى أرجنتينيين طوال خمسة عشر يوماً...»

---

[1] التانغو كما هو معروف هي الموسيقى الشعبية الأوسع انتشاراً في الأرجنتين، والمفارقة هنا في أن المرأة الهاربة من الأرجنتين تجد نفسها ـ وهي في الكاريبي ـ غارقة في أجواء بلادها، ابتداء بموسيقى التانغو ورقصتها، وانتهاء بوجبات لحم العجول المشوي الذي تشتهر به الأرجنتين.

روبرتو: ـ يفترقان. ومنذ تلك اللحظة، يبدأ كل منهما بالهرب من الآخر، ولكنهما يلتقيان دائماً من جديد.

غابو: ـ بالرغم من كل رغبتها في اللقاء مع عازف الماراكا، تنتهي أخيراً إلى اللقاء مع جارها.

سوكورو: ـ إنها لا تتوصل إلى لقاء عازف الماراكا مطلقاً.

رينالدو: ـ العازف الزنجي لا يستطيع إرضاء الجميع. فلديه مواعيد كثيرة.

غابو: ـ تخرج المرأة في إحدى الليالي مع عازف الماراكا؛ لكنها تكتشف أنه قد دعا الأرجنتيني أيضاً. «أخبئ لكِ مفاجأة: فقد طلبتُ من صديق أرجنتيني أن يأتي معنا؛ لقد شربنا الروم معاً بالأمس، إنه شخص لطيف جداً...».

ماركوس: ـ قرار غريب

غابو: ـ عازف الماراكا يخشى أن تشعر الأرجنتينية بالضجر معه. ويفكر بأن كون ذلك الرجل أرجنتينياً، سيجعلها تشعر بأن الرفقة أفضل. إننا نجازف في هذا الأمر بالطبع.

ماركوس: ـ أي أمر؟

غابو: ـ أن يتحول العمل كله إلى نكتة أرجنتينيين.

روبرتو: ـ موقف آخر: ستجري مباراة بكرة القدم. وينزل المنتخب الأرجنتيني في الفندق. هناك الفريق، والوفد الأرجنتيني كله يتناول العشاء في المطعم...

دينيس: ـ لكننا سنضيّع هكذا فكرة «الأرجنتينيين المسكينين الوحيدين» وشخصية القواد.

روبرتو: ـ ومن هو هذا؟

دينيس: ـ المُنشط، من يجد لكل شخص رفيقاً...

روبرتو: ـ آه، لا! كل شيء يشكل جزءاً من الكل نفسه. سيقول المُنشط: «لقد وصل للتو بعض مواطنيكم، إنهم فريق كرة القدم». ويأخذهم للاجتماع بهم.

دينيس: ـ هذه نكتة.

روبرتو: ـ إننا نعمل على كوميديا تشابكات.

رينالدو: ـ الاثنان... الطبيبة النفسية والرجل، جاءا وحيدين، كل منهما بمفرده. وعندئذ يصل فريق كرة القدم. وبعدهم حشد من السائحين الأرجنتينيين.

غابو: ـ عندئذ، حين يريان أن المكان قد امتلأ بالأرجنتينيين، تستبدل هي الفندق. ويحدث للرجل الأمر نفسه: فهو لا يستطيع تحمل هذا الغزو ويبدل الفندق أيضاً. وحين يجدان نفسيهما معاً ـ المصادفة، القدر، من يدري... ـ ينفجران بالضحك. أهي مصالحة أم استسلام للقدر؟ ليس مهماً. إنها اللحظة التي يقول فيها هو: «لماذا لا نذهب لتناول الطعام معاً في مطعم الشاطئ؟» وترد هي: «وما الذي يمكن خسارته في تجربةٍ كهذه...؟».

دينيس: ـ يمكن لهذا أن يكون النهاية.

روبرتو: ـ يذهبان معاً لمشاهدة المباراة.

رينالدو: ـ الفندق خاوٍ من الأرجنتينيين ـ يبدو أنهم قد ذهبوا جميعهم إلى مباراة كرة القدم ـ فيستغلان هما الفرصة ويذهبان إلى البار ليستمتعا بتبادل حديث هادئ أمام كأس كوباليبري... لكن المباراة تنقل في التلفزيون، والجميع ـ بمن في ذلك الساقي وعدد غير قليل من الأرجنتينيين ـ يتابعون اللعب، ولا يضيعون لحظة واحدة...

ماركوس: ـ بل ربما يكون عليهم أن ينشدوا النشيد الوطني أيضاً.

غابو: ـ تقام على أرض الملعب مراسم الترحيب. اللاعبون يقفون بانتباه ويبدؤون بإنشاد النشيد الوطني. يمكن لهذا أن يكون النهاية. ولا تستطيع هي أن تكبح نفسها في البار، فتنهض واقفة وتردد النشيد الوطني أيضاً.

ماركوس: ـ ما أردت تقديمه هو فيلم عن الكاريبي، فيه أناس كثيرون من الكاريبي، ويبدو أنني سأحتاج الآن إلى عشرات الأرجنتينيين.

غابو: ـ بل أكثر من ذلك. ترفع حجراً في هذا الفندق، فتجد تحته أرجنتينياً. ولكن لا تقلق: إننا نحاول إيجاد مواقف، كل المواقف الممكنة؛ ثم

سننظمها بعد ذلك، وما ينفع ينفع، وما لا ينفع لا ينفع... ما لا يمكن الإقدام عليه هو كبح البحث.

روبرتو: ـ فليتعطل المصعد وفيه عشرة أرجنتينيين. وليدخلوا في نقاش حول أوضاع البلاد. بعضهم يتحدثون في قضية، وآخرون في قضية أخرى... إنه الجنون... أليست هذه هي صورة الأرجنتيني التقليدي؟

رينالدو: ـ أو الكاريبي التقليدي.

غابو: ـ يجب ألا نتشتت. ما يحدث هو أن الشاشة تمتلئ بالأرجنتينيين، ولا تعود تتسع في النهاية لأي أرجنتيني آخر. فوصول فريق كرة القدم يجر معه كل المشجعين، ويجر المشجعون معهم كل الرموز والرايات والقمصان... وكل شيء يكون متماثلاً.. مصنوعاً بالجملة. وكله يصوره ماركوس، وهو أرجنتيني أيضاً.

ماركوس: ـ هناك شيء أريد إدخاله في الفيلم، وهو أحد المطاعم المتخصصة باللحوم وأنواع السجق. حيث تتدلى لحوم البقر والجامبون من السقف...

غابو: ـ وماذا عن الهليكوبتر يا ماركوس؟ هل نسيتها؟ عندما تكون لديك فكرة مثل هذه، لا تتخل عنها أبداً. من هو القادم فيها؟ المرأة تتشمس على شرفة الفندق، وفجأة تصل هذه الطائرة... من هو القادم؟ من هو الشخص المهم الذي يملك ترف المجيء في طائرة هليكوبتر؟

روبرتو: ـ مارادونا.

ماركوس: ـ لا. هذا قوي جداً. يؤدي إلى بلبلة النظام.

غابو: ـ يبدو لي أننا تقدمنا بعض الشيء. ليس لدينا بناء، ولكن لدينا الخط الموجه لتلك المريضة والطبيبة النفسية التي تقنعها مريضتها بأن الحياة موجودة في الكاريبي، بعيداً جداً عن الأرجنتين... تصل الطبيبة النفسية إلى الفندق ويكون أول ما تلقاه، عند التسجيل، هو شخص أرجنتيني. لا يتبادلان الحديث، ولا يكاد كل منهما أن يفعل أكثر من النظر إلى الآخر بطرف عينه؛ ولكنها تسمع موظف الاستقبال يقول: «أهلاً وسهلاً سيد ريبارولا.

تفضل مفتاحك، الغرفة *203*». وعندما ينصرف الرجل وراء حامل الحقائب، يتوجه الموظف إليها: «أهلاً وسهلاً دكتورة ريكوفيكس. الغرفة *205*». «لا، أرجوك! ألا توجد غرفة أخرى في طابق أعلى؟ لا أحب الطوابق المنخفضة.» لقد بدأتْ التهرب من الرجل. ولكنها حين تخرج من غرفتها في اليوم التالي، ترى الرجل يدخل إلى الغرفة المقابلة. لقد اضطروا إلى نقله بسبب عطل في حمام الغرفة *203*، أو بسبب عطل في مكيف الهواء...

ماركوس: ـ لقد فقدنا صوت الـ (off).

غابو: ـ لا. يمكننا صياغتة عندما ننهي الحكاية. على العكس مما كنا نفكر فيه. سوف نبني القصة أولاً، ثم نضيف إليها بعد ذلك رواية المريضة.

روبرتو: ـ وبالمناسبة، هل تتذكرون فيلم ***الحياة الحلوة*** *La dolce vita*؟ إنه يبدأ بطائرة هليكوبتر تحمل تمثالاً.

غابو: ـ تمثال المسيح.

روبرتو: ـ مربوطاً بحبال. يمكن لطائرتنا الهليكوبتر أن تحمل ثوراً مقيداً. إنه مشهد موحٍ، أليس كذلك؟

ماركوس: ـ فكرة جيدة. تفتح المرأة عينيها فجأة وترى ثوراً طائراً.

روبرتو: ـ ثور ينزل من السماء.

غابو: ـ إنه ثور أرجنتيني. ثور حي سيأكلونه تلك الليلة بالذات. أفضل لحم أرجنتيني. وعلى زور الثور تتدلى لوحة تقول: «**لحم أرجنتيني أصلي**».

فيكتوريا: ـ «**أفضل لحم في العالم**».

روبرتو: ـ لا تستطيع المرأة أن تصدق عينيها. ولكن الشواء أمامها... وهو لا يزال نيئاً بعد.

غابو: ـ السفود العظيم. حفلة الشواء الكبرى التي ستقام تلك الليلة.

رينالدو: ـ ***ليلة الباميا***[1]. هكذا يُعلن عنها في كل أرجاء الفندق: «لا تفوّتوا عليكم هذا السبت حضور **ليلة الباميا** الكبرى!».

---

[1] الباميا هي مناطق السهوب الأرجنتينية الشهيرة حيث تربى قطعان المواشي.

ماركوس: ـ آمل أن تكون هناك أوركسترا موسيقى السالسا. فريق لوس بان ـ بان[2] مثلاً. يعجبني أن تكون هناك شخصية مثل بيدريتو، مغني لوس بان ـ بان. هل تعرفونه؟

غابو: ـ ولكن هذه الشخصية موجودة: إنها عازف الماراكا.

ماركوس: ـ إنني أرى بيدريتو في الدور.. خلاسي طول قامته سبعة أقدام، راسخ تماماً، ولا تشوبه شائبة: له شارب ثخين، وسن ذهبية، وقبعة بيضاء عريضة الحواف...

غابو: ـ هناك فرقة موسيقية أخرى جيدة، فرقة إيراكيري، وإحدى أفضل فقراتها تؤديها زنجية تغني أغنية بلوس بمرافقة ترمبون على شكل ناي. إنه استعراض جميل، وفي الناي، كآلة موسيقية، حيوية أكثر من الماراكا.

روبرتو: ـ وفيه رمز كذلك إلى العضو الذكري، لأنه بهذه الحركة...

غابو: ـ لا تُقبل إيحاءات مبكرة.

ماركوس: ـ السياح ينتظرون ظهور أوركسترا موسيقى السالسا الكاريبية؛ ولكن تظهر هناك أوركسترا موسيقى التانغو الأرجنتينية. ويعلن منشط الحفل: «سيداتي وسادتي: لدينا في هذه الليلة مفاجآت...»

روبرتو: ـ وقبل أن تبدأ الفرقة العزف، يستعرضون عدة مواشٍ على حلبة الرقص. لقد رأيت ذلك في البرازيل: استعراض أبقار في فندق فاخر. الجميع بكامل أناقتهم، والسيدات بمجوهراتهن، وعلى الطاولات شراشف بيضاء من الدنتلا، وفجأة ـ مووووو... ـ تظهر المواشي. إنها صورة متفجرة.

غابو: ـ سنكتفي هنا بالثور. ولكنه ثور أرجنتيني. نراه يجتاز الصالة وعلى زوره يتدلى طوق من الأزهار، كما في استعراض للجمال. وبعد قليل من ذلك نراه مشقوق الصدر وأضلاعه تقطر دماً، وهو معلق بخطاف. ثم نراه بعد ذلك مقطعاً بالكامل. ونراه أخيراً وقد تحول إلى شواء والناس يأكلونه. ماذا بقي علينا أن نرى؟ التانغو. الطبيبة النفسية والرجل هما راقصان حسيان. إنهما

---

[2] لوس بان ـ بان Los Van Van: فرقة موسيقية كوبية مشهورة تقدم أغنيات كاريبية وأفروكوبية.

سعيدان بلقائهما معاً. وكفى. انتهى نصف الساعة. ألا يبدو لكم مسلياً؟

ماركوس: ـ أنا أراه كذلك؛ وقد بدأت أتخيل نفسي وأنا أصور طائرة الهليكوبتر والثور يتدلى منها فوق المدينة.

غابو: ـ يُنزلون الثور وتراه هي يختفي في أحد منعطفات الحديقة. بعد ذلك ننسى الحادثة. وفي الليل... نرى الثور مزيناً، كإعلان للأسبوع الأرجنتيني! لأن هذا هو ما يقيمه الفندق: أسبوع أرجنتيني.

روبرتو: ـ وهو يتضمن مباراة كرة القدم. يجب أن يجري ذلك في المكسيك، بسبب كرة القدم.

غابو: ـ يمكن أن يجري في مدينة أكابولكو.

ماركوس: ـ بل في جزيرة كاريبية.

غابو: ـ الكاريبي المكسيكي: في كانكون.

مانولو: ـ عند خروج المرأة من المطعم، تخطئ بالباب وتدخل إلى المطبخ. وهناك يكون الثور مقطعاً.

غابو: ـ إنها تحاول تجنب الأرجنتينيين، فتجد هناك القصابين ـ زاس، زاس... ـ يحملون السكاكين ويقطعون الحيوان. ثم نرى بعد ذلك الجميع وهم يمضغون شرائح اللحم. وهكذا صار لدينا المرأة والرجل والثور وفريق كرة القدم. ماذا نريد أكثر من هذا؟ لدينا ما يكفي من المواقف لملء ثلاثين دقيقة. ما يتوجب علينا عمله الآن هو ترتيب هذه المواقف.

روبرتو: ـ يمكن لهما أن يبقيا محتجزين في المصعد بعد العشاء. إنهما متخمان باللحم والنبيذ...

رينالدو: ـ ومع الاعتذار من السيدات: يتجشأ هو برغم إرادته عند رقبتها.

غابو: ـ بعد العشاء، تعزف الاوركسترا مقطوعة تانغو. فتمتلئ حلبة الرقص بأزواج الراقصين. ويرقصان هما بصورة جيدة وينالان جائزة الليلة: ويتوجونهما «*الأرجنتينيان الذهبيان*»، أو من الأفضل القول: «*الفضيان*»، من أجل التناسب اللفظي. وهكذا تنتهي الليلة وهم يحلقون.. الجميع يرددون قبالة الكاميرا النشيد الوطني الأرجنتيني.

ماركوس: ـ أنا، باعتباري أرجنتينياً طيباً، أشعر بالريبة من هذا التانغو...

غابو: ـ ألا تتذكر نهاية فيلم «*الق*»؟ إنه ينتهي بصورة فوتوغرافية قديمة ـ جميع من يظهرون فيها قد ماتوا ـ وبأغنية وديعة. ألا تعجبك مثل هذه النهاية التي يهيمن عليها الغناء؟ أم أنك تفضل التخلي عن هذه القصة لنا في الورشة ونحن سنصوغها لتكون مناسبة لشخص أرجنتيني، أي أننا سنجعلها من دون أرجنتينيين؟

ماركوس: ـ الشيء الوحيد الذي قلته هو: يكفي تانغو.

غابو: ـ أتعرف ما الذي يمكنك عمله؟ توقف سياق الفيلم وتظهر أنت نفسك على الشاشة لتوضح قائلاً: «أيها الجمهور المحترم: سترد في الفيلم الآن أغنية تانغو. لم أكن راغباً في هذا المشهد ولكنهم أجبروني على تضمينه في الفيلم. فاعذروني». ما رأيك؟ لا بد من الجرأة والإقدام على مثل هذه الأمور.

دينيس: ـ يجب علينا أن نعود إلى الإمساك بخيط القصة. لماذا لا نعود إلى مشهد الوصول؟ الطائرة حطت للتو على الأرض. والمرأة تمر من مركز جمارك المطار...

روبرتو: ـ تركب سيارة أجرة، وتتوجه إلى الفندق. وننتهز هنا الفرصة كي نعرض المدينة، من أجل أن نتآلف مع الجو...

غابو: ـ لحظة واحدة. إذا كنا سنستخدم رافعة، فلنبدأ من البداية الحقيقية: من العيادة، والطبيبة النفسية، والأريكة، والمريضة... ألا تدونون ملاحظات؟ أعرف أن في ذلك تضحية، فمن يهتم بتسجيل الملاحظات لا يكون لديه متسع لأكثر من ذلك، وهو لا يكاد يشارك في الحديث، بل يتحول إلى كاتب محاضر الورشة...؛ ولكن لا بد لشخص من أن يعمل ذلك.

روبرتو: ـ كل شيء واضح حتى لحظة الوصول إلى الفندق. وبالمناسبة: أنا أفضل أن أجعلها تغادر الأرجنتين في الشتاء.

غابو: ـ الشتاء في الأرجنتين هو الصيف هنا في الكاريبي. فلتغادر في شهر تموز.

ماركوس: ـ في التاسع من تموز، يوم العيد الوطني.

غابو: ـ فلنرجع إلى فكرة التاكسي. الطائرة تحط وننتقل بعد القطع إلى سيارة التاكسي، ومنها تتأمل المرأة أجواء المدينة. ثم قطع آخر، وتدخل إلى الفندق. تقترب من الكونتوار وتلاحظ أن الزبون الذي يُسجَل قبلها هو أرجنتيني. إنها تسمع ما يقوله الموظف وهو يعطيه المفتاح...

سوكورو: ـ إلى هنا يكون لدينا الصوت (off)، أليس كذلك؟ والآن يتوقف الصوت.

غابو: ـ بعد أن تأخذ هي دور البطولة، لا نعود نسمع الصوت. هذا ما أراه حالياً على الأقل.

روبرتو: ـ في البرازيل، عندما تصل الطائرة إلى أجواء إحدى المدن السياحية، يُنزلون شاشة ويعرضون عليها صوراً للمكان. ويمكن أن يحدث الشيء نفسه هنا: فهكذا تكون قد رأت بعض هذه المشاهد قبل أن تحط على الأرض... إنها صور بطاقات بريدية بالطبع؛ مناظر طبيعية محضة.

غابو: ـ من الأفضل في هذا النوع من القصص تحديد خط عمل واضح، ثم المضي بعد ذلك في تعقيده خلال المعالجة الأولى. يجب علينا أن نقر النظام البصري. وفي هذا تتلخص طرافة الورشة: فيرى أحدنا كيف يتطور المنهج ويمتلك عندئذ زمامه ويستطيع إنجازه بمفرده. فلنرجع إذن إلى كونتوار الاستقبال في الفندق. عندما يخصصون لها الغرفة رقم *205*، تنتبه إلى الخطر، فلا تتردد، وتسأل: «هل هي مطلة على البحر؟». «لا، إنها لا تطل على البحر للأسف.». «آه، إنني أريد غرفة في طابق أعلى، مع إطلالة على البحر». «ولكنها ستكلف أغلى قليلاً». «ليس مهماً». «حسن، تفضلي، الغرفة *807*».

رينالدو: ـ تصعد إلى الغرفة وتطل من الشرفة، فترى مشهداً بانورامياً للمدينة. إنها لا تشبه كثيراً تلك المدينة التي تعرضها وثائق الدعاية السياحية.

غابو: ـ يمكنها أن تطل كذلك من نافذة وترى المدينة من الجهة الخلفية. فعندما يصل المرء إلى هذه الفنادق ـ من الواجهة الأمامية بالطبع ـ لا يستطيع أن يتصور مدى اختلاف المشهد الذي سيظهر في الخلف. فالواقع موجود هناك، في الجهة الخلفية.

رينالدو: ـ فندق الشيراتون فـي ريو دي جانييرو يقوم أمام أكواخ الصفـيح. فمن جهة هناك البحر، ومن الجهة الأخرى أكواخ الصفـيح.

ماركوس: ـ الرجل يبدل غرفته على الفور. وفـي لحظة معينة، حين تخرج هي إلى شرفة غرفتها، تراه يطل من الشرفة المجاورة. فـينظر كل منهما إلى الآخر حائراً، ثم تقول له: «المعذرة... ألست...؟» وتشير إلى أسفل. فـيرد عليها: «آه، بلى! كيف الحال؟ لقد اضطررت إلى تبديل الغرفة، بسبب عطل فـي جهاز التكييف.»

غابو: ـ سيكون من المناسب أن نبدأ باتخاذ القرارات. مصيبة هذه القصة أنها تحرض المخيلة؛ فلدى الجميع ما يضيفونه.

ماركوس: ـ ويجب علينا أن ننهيها فـي هذه الجلسة.

غابو: ـ لا. نحن لسنا منتجين، إننا مبدعون. ولا بد لنا من إعطاء القصة كل الوقت الذي تتطلبه.

سوكورو: ـ وصلنا إلى أن الطبيبة النفسية، فـي بهو الاستقبال، تطالب بأن يعطوها غرفة أخرى.

غابو: ـ وعندما تستقر فـي الغرفة، ترى الرجل من جديد. ولكن ثمة فجوة هنا لا بد من ملئها. يجب إعطاء فترة من الوقت لكي يكتشف الرجل أن جهاز التكييف معطل فـي غرفته، ويطلب أن ينقلوه منها، ويأتي إلى الغرفة الجديدة، ثم يطل أخيراً من الشرفة.

سوكورو: ـ تستقر فـي غرفتها، تأخذ راحتها، تعلق ملابسها فـي الخزانة وتجرب لباس السباحة قبل أن تنزل، لأنها قررتْ أن *تتبرك*.

رينالدو: ـ قررتْ ماذا؟

سوكورو ـ أن *تتبرك*... يعني: أن تستحم فـي البركة، أو فـي الحوض، أو فـي المسبح، لا فرق.

ماركوس: ـ جدران الغرفة مغطاة بورق عليه صور ضخمة...

سوكورو: ـ صور شواطئ، أشجار نخيل مع خلفـية مضيئة...

ماركوس: ـ لا. بل صور مناظر من جبال الأنديز، وسهول البامبا الأرجنتينية...

غلوريا: ـ يا للفظاعة!

رينالدو: ـ صور لآثار ماتشو بيتشو.

غابو: ـ فلنترك هذا الأمر للمخرج. وليقرره هو.

سيسليا: ـ وفجأة، تسمع هي ضجة في الغرفة المجاورة، فتخرج إلى الشرفة... وهناك تجد الرجل.

ماركوس: ـ تشعل أولاً المذياع. موسيقى هادئة.

غابو: ـ هذا أمر يفعله الفتى الذي يحمل لها الحقائب إلى الغرفة. «انظري يا سيدتي، هذا مفتاح النور؛ وهذا مفتاح جهاز التكييف؛ وهنا الماء الساخن، وهنا البارد...» إنه يسبب لها القنوط. فتقول: «أجل، أجل، شكراً»، راغبة في التخلص منه... ولكن الخادم المسكين يلح بالطبع: يجب عليه أن يفعل كل ذلك لكي يستحق الإكرامية. هل قلنا إنها ستصل مرتدية ملابس شتوية؟

سيسليا: ـ ربما قدم لها حامل الحقائب برنامج النشاطات الليلية في الفندق، فتجلس هي لتلقي عليه نظرة.

غلوريا: ـ لقد ضيعتموني. أين سيكون الرجل في أثناء ذلك؟ هل يقوم بتبديل غرفته؟

غابو: ـ لقد صعد إلى غرفته قبلها. بضع دقائق أخرى ويكون قد انقضى الوقت الذي يحتاجه للانتقال.

سوكورو: ـ يبدو لي أنها يجب ألا تراه من الشرفة. فهي تبدل ملابسها، وتتزين، وعندما تخرج من الغرفة تلتقي به وهو يدخل إلى الغرفة المجاورة ومعه حامل الحقائب. يتعرف عليها، يحييها بحركة خفيفة ولا تستطيع هي كبح نفسها: «ألم تكن حضرتك في طابق آخر؟»

غلوريا: ـ لا حاجة لتقديم أي توضيح.

غابو: ـ ها قد أعطينا الرجل الوقت اللازم للانتقال. فعندما يخرج حامل الحقائب وتبقى وحدها في الغرفة، تبدل ملابسها، تصبح تروبيكالية على الطريقة السياحية: بلوزة ملونة، نظارة شمسية، قبعة قشّ... عندئذ تطل من

الشرفة، تستنشق بعمق هواء الكاريبي المالح... وفجأة ترى الرجل. إنه على الشرفة المجاورة، وهو لا يزال يرتدي ملابسه كأرجنتيني. يخيل إليه أنه قد تعرف عليها، فيومئ إليها محيياً، ولكنه يفكر في شيء آخر... ربما هو رجل أعمال يجوب منطقة الكاريبي ليبيع أجهزة تكييف.

روبرتو: ـ المشاهد التالية ستكون لها وهي تنتقل لتستقر في غرفة أخرى. وحامل الحقائب الجديد يحاول أن يكرر الروتين نفسه.

غابو: ـ من الأفضل ألا تنتقل، فلنتركها هناك؛ وإلا فإن الفيلم سوف يبدو وكأنه لعبة القط والفأر... لا تنتقل: وتبدأ بتقبل قدرها شيئاً فشيئاً، وأخيراً تستسلم لهذا القدر.

غلوريا: ـ يعجبني هذا: مواقف مختزلة، غمزات.. ليس هناك ما يبرر إطالة كل نكتة.

غابو: ـ تبقى في الغرفة نفسها. هذا هو استسلامها الأول.

رينالدو: ـ تدخل إلى الغرفة، تتجه إلى الهاتف مصممة على أن تطلب استبدال الغرفة، تدير القرص، ثم تعيد إغلاق الهاتف دون أن تنتظر الرد. تستسلم.

ماركوس: ـ تذعن لقدرها. ولكننا قلنا كذلك إن الرجل نفسه لا يريد إقامة علاقة معها. فهو يبحث أيضاً عن قصة حب تروبيكالية.

غلوريا: ـ هذا لا يمنعه من إبداء اللطف كلما التقاها. أما هي فلا تخفي صدودها، إنها تتجنبه... وهذا يفسح المجال لمواقف أكثر هزلاً.

غابو: ـ أخشى أن يكون قد صار لدينا فائض من المواقف. يجب أن نحاول ترتيب السياق ونحسب الوقت. إنها قصة صعبة جداً، وبما أنها كوميديا تشابكات، فنحن لا نعرف جيداً كيف ستمضي. فالآن، هل أصبحنا في منتصفها.. في ثلثها...؟

روبرتو: ـ ليس كثيراً إلى هذا الحد. مازلنا بين الدقيقة الخامسة والسابعة.

ماركوس: ـ حسن، خمس دقائق على بدء الفيلم، وهي تتقبل أول أوامر القدر.

غابو: ـ «قدرها الأمريكي الجنوبي». لم يعد بإمكانها الهرب. ومن هناك ننتقل بواسطة القطع إلى كباريه الفندق. أوركسترا السالسا تعزف. وهي تنظر بثبات إلى عازف الماراكا. إنها تصطاده. يعود الصوت (off) ليُسمع هنا، مقدماً صورة مثالية للشخصية.

إيليد: ـ ألن نستبدل عازف الماراكا بموسيقي آخر؟

رينالدو: ـ وموسيقى السالسا بأوركسترا تانغو.

إيليد: ـ وماذا عن لاعبي كرة القدم؟

غابو: ـ يجب ألا نترك الأحداث تتراكم. علينا أن نتقدم خطوة فخطوة. هناك أولاً اللقاءان اللذان يجريان لها: لقاؤها بالكاريبي ولقاؤها بالأرجنتيني، وهذا الأخير هو النذير بكل المصائب التالية...

إيليد: ـ إنه لقاء اللا لقاء، لأنها تأتي هاربة من الأرجنتين والأرجنتينيين، ويكون أول ما تلقاه في الفندق...

ماركوس: ـ بعد أن استبدلت ملابسها. تنزل بالمصعد وتتوجه مباشرة إلى البار. وبما أنها تملك معلومات مسبقة عن الكاريبي، من المريضة، فإنها تقف أمام النادل وتطلب بكثير من الظرف المفتعل كأس موخيتو[1].

رينالدو: ـ شراب كوبي ذو اسم ياباني، على حد قول كورتاثار.

غابو: ـ وما الذي يحدث عندئذ يا ماركوس؟ ما هي الفكرة؟

ماركوس: ـ شيء كهذا يجعل معظم السائحين يشعرون بالحيوية، وبأنهم أشد سيطرة على الوضع... إنها طريقة للقول: أترون كيف أعرف عادات المكان؟

غابو: ـ حسن، إنها تطلب كأس الشراب كذا ولكنهم يأتونها بكأس *كارمن ميراندا*[2]؛ كأس مكللة بالفواكه والأوراق والأزهار، مثل قبعة الممثلة. إنه التحويل السياحي للواقع الخارجي. عندما كنت أكتب خريف

---

[1] موخيتو mojito : شراب كوبي يحضر من الروم مع الصودا وعصير الليمون.

[2] كارمن ميراندا: مغنية وممثلة برازيلية مشهورة، كانت تقدم عروضها وهي تضع على رأسها مجموعة من الثمار والأزهار التروبيكالية.

البطريرك جبت جزر الانتيل الصغرى: المارتينيك، غوادالوبي، انتيغوا، باربادوس، ترينيداد، توباغو... مضيت من جزيرة إلى جزيرة واكتشفت أن الجزر هي عالم وأن فنادق الجزر هي عالم آخر مختلف جداً. فهم في الفنادق يأخذون جزءاً من الواقع الخارجي ويحولونه. فإذا كانوا خارج الفندق يشوون اللحم على الجمر مثلاً، فإن الشواء في الفندق يقدمه لك بعض الزنوج الذين يرتدون ملابس القراصنة، فيأتون بمقلاة ضخمة ويضرمون النار فجأة ـ فواا!! ـ ينبعث لهيب هائل؛ بينما الغرينغيون هناك ـ وليس بينهم من هو دون الخمسين من عمره ـ يبتهجون حتى الجنون لأنهم تعرفوا على شيء تقليدي جداً. حسن، هذا الاستنساخ التجاري للواقع الخارجي يحتمل كل أنواع المبالغات، وهذا أمر يناسبنا الآن، لأن السينما أيضاً تحب المبالغة. ولكن ليس بمقدار ما في الواقع من مبالغة بالطبع.

روبرتو: ـ يمكن لها هي والرجل أن يصلا إلى الفندق وسط فوضى كبيرة. ولا يتمكنان من معرفة ما يحدث. ولكن ما يحدث هو أن...

غابو: ـ ... أننا لا نملك أكثر من ثلاثين دقيقة، وقد استنفدنا عشر دقائق منها. يجب علينا أن نبدأ بخط تطوير بسيط جداً ثم نمضي في تعقيد الأمور شيئاً فشيئاً. مثل شجرة تنمو معوجة...

سيسليا: ـ لا بد من حدوث شيء يكون بمثابة الخُطّاف، من أجل الاستحواذ على اهتمام المشاهد. لماذا لا نرجع إلى عازف الماراكا؟ شخص له جاذبية، يروي النكات، ويتدخل مع الناس...

غابو: ـ تجلس هي قبالة رمز الخصب والثراء، أعني قبالة كأسها من *كارمن ميراندا*، ولا تكاد ترى عازف الماراكا؛ عليها أن تبعد الأوراق والثمار جانباً كي تراه. لقد بدأت تغرق في الحياة المصطنعة. في الخارج ترى شجيرة موز هنا، وشجرة مانجا ونبتة أناناس هناك؛ أما هنا في الداخل فيضعون لك كل شيء مختلطاً، فلا ترى في النهاية شيئاً.

ماركوس: ـ عندما ينتهي الاستعراض، تمضي هي مباشرة إلى الكواليس لتحاول التحدث إلى عازف الماراكا.

رينالدو: ـ لستُ أتصورها هكذا، بهذه الجرأة...

غابو: ـ لا بد من استغلال الجو العام... كيف ستنتهي الليلة بالنسبة إليها؟

دينيس: ـ مع الأرجنتيني بالطبع. لقاء عارض.

رينالدو: ـ تكون جالسة إلى طاولتها، وحين يراها الأرجنتيني، يدنو منها ويدعوها بشهامة إلى الرقص. أو يدعو نفسه بنفسه إلى مشاركتها المنضدة!

مانولو: ـ تذهب هي للبحث عن عازف الماراكا و...، آه... تجده يتبادل الحديث مع الأرجنتيني.

غابو: ـ لقد حان الوقت لتتبادل الحديث مع الأرجنتيني. أم أننا نفكر في صنع فيلم صم بكم؟ يقول هو في لحظة معينة: «يا للمصادفة! نجيء لنلتقي في المنطقة التريبكالية!». فتقول هي بجفاء: «أنا لم أجتز القارة كلها لكي ألتقي مع جيراني».

ماركوس: ـ لا يتجرأان مطلقاً على قول مثل هذا الكلام. إنهما خجولان.

غابو: ـ أنا أعرف الأرجنتينيين جيداً، وهم ليسوا خجولين. ثم إن لهم نزواتهم. لقد تعرفتُ على أحدهم في الجزائر كان يقدم نفسه على أنه السيد Pereira، ولكنه ينبه إلى أن كنيته تكتب بـ «y» وليس «I»: Pereyra. ونزوة هذا السيد الأرجنتيني الآخر هي الرقص مع الطبيبة النفسية. بينما تكون هي في حالة عصبية: إنها تنتظر أن ينتهي عازف الماراكا، لكي تحاصره! لطف مواطنها يهدد بإفساد ليلتها، ورحلتها، وكل شيء...

ماركوس: ـ في هذه الكباريهات يدفعون الحضور إلى الرقص في سلسلة كالقطار، حيث يمسك الجميع بخصور بعضهم بعضاً، واحد وراء الآخر...

غابو: ـ لقد توصلتَ للتو يا ماركوس إلى طريقة شديدة الأرجنتينية لتحديد الرقصة.

رينالدو: ـ ما يفعله هذا «القطار» هو اللف والتصادم. ورجلنا لا يرقص؛ بل يصطدم بالآخرين.

ماركوس: ـ وهو ـ يا للمصادفة! ـ يقوم «بالتصادم» وراءها.

غابو: ـ فـي هذه الليلة يجب أن يُجسم الوضع بينهما. فهو يبحث كذلك عن مغامرة؛ إنه يفضل زنجية أو خلاسية، ولكنه إن لم يجدها، وسوف يقنع بالأرجنتينية. هيا يا ماركوس، ابدأ بكتابة هذا المقطع في هذه الليلة بالذات. وضعْ فـي اعتبارك أن المشهد التالي هو مشهد المسبح، وفـيه ترى مجيء طائرة الهليكوبتر.

سوكورو: ـ أعود إلى الليلة السابقة. عندما ينتهي الاستعراض، تذهب هي لمقابلة عازف الماراكا، ولكنها تلتقي بالأرجنتيني. هذا يوضح أنها قد جاءت بحثاً عن شيء آخر، عن طعم الأنتيل... يخرج عازف الماراكا من حجرته فـي الكواليس، ويراهما يتبادلان الحديث بحماسة، فـيظن أنهما صديقان ويمضي، دون أن يقابلها.

غلوريا: ـ لا أستطيع تصور طبيبة نفسية أرجنتينية تذهب بنفسها للبحث عن عازف ماراكا.

غابو: ـ ذريعتها فـي ذلك هي مريضتها. فالطبيبة النفسية ترسل ملاحظة إلى عازف الماراكا:«أنا أرجنتينية. أتيت من طرف فلانة. إنها ترسل إليك تحياتها. هل يمكنني مقابلتك؟».

سوكورو: ـ وترسل إليه الملاحظة مع نادل.

غابو: ـ عندئذ يقترب عازف الماراكا من المنضدة حيث تجلس هي: « آسف جداً! أنا لست بيدريتو، إنني بديله؛ بيدريتو يقوم بجولة مع فرقته فـي فنزويلا». يحدث قطع بعد إظهار وجهها.. إنها محبطة. فقد بقيت دون برنامج لهذه الليلة. قطع وانتقال إلى اليوم التالي: نراها تحت الشمس فـي المسبح. يقترب منها الأرجنتيني. المرة الأخيرة التي التقيا فـيها كانت على الشرفة، أليس كذلك؟ وهي شرفة مختلفة كثيراً فـي الواقع عن شرفة روميو وجوليت. هو الآن يلمّح لها، فتصده دون تردد: «تصور يا تشي، أحضر إلى هنا لكي أنتهي إلى رقص التانغو...!» إنها لا تتخلى فـي أعماقها عن فكرة عازف الماراكا. حتى ولو كان عازفاً آخر.

رينالدو: ـ هذه الجملة الأخيرة التي تقولها مفصلية جداً، لأن الفـيلم يجب أن ينتهي هكذا: الاثنان وهما يرقصان على لحن تانغو.

ماركوس: أرى أنكم لا تريدون التخلي عن فكرة التانغو.

غابو: - إنه جزء من الجو الذي ينشأ حول **الأسبوع الأرجنتيني**. يبدأ الأمر بوصول فريق كرة القدم ووراء الفريق يأتي المشجعون، والأعلام...

مانولو: - إننا نواصل خلط المشاهد بعضها ببعض، وهذا سيبلبلنا.

غابو: - أظن أننا قد انتهينا من يوم الوصول، أليس كذلك؟ ثم تبدأ الليلة في الكباريه. هناك استعراض قوي - رقصات مامبو، وغواراتشا، وتشا- تشا- تشا - بينما هي وحدها تجلس إلى طاولتها، لا ترفع بصرها عن عازف الماراكا. وفجأة يقترب منها الأرجنتيني، الذي لم نره منذ مشهد الشرفة، ويقول لها: « أنا جارك، أتسمحين لي؟»، ويجلس دون أن ينتظر ردها. تبدأ الحورات المعروفة: «تصور...!» إلى آخره. وتنتهز هي استراحة الفرقة الموسيقية لتعطي الملاحظة للنادل. فيقترب عازف الماراكا ويقول لها ما نعرفه: إنه متأسف، وإنه ليس بيدريتو وإنما بديله، إلى آخره.

مانولو: - إذا ما بقي الأرجنتيني هناك، يبقى لها هذا الخيار؛ أما إذا ذهب فستكون خسارتها مزدوجة: فلن يكون لديها أرجنتيني ولا عازف ماراكا...

غابو: - أريد أن أوضح الأمر بعبارة صريحة: إنني أحاول أن أُبعد عازف الماراكا من الأحداث. لقد كانت هذه الشخصية مجرد طُعُم لذهاب الطبيبة النفسية إلى الكاريبي؛ ولن يكون له أي دور آخر في الفيلم.

سوكورو: - كم من الوقت اقتضى الوصول إلى هذه النقطة؟

غابو: - أنا أقدره بنحو سبع دقائق.

ماركوس: - غابو على حق. لن نحتاج من الآن فصاعداً إلى عازف الماراكا. ما يهمنا الآن هو علاقة الطبيبة النفسية بالأرجنتيني.

غابو: - لقد منح عازف الماراكا القصة بعض الثقل، ولكنه تلاشى الآن، انصرف... أي أن شبح الطبيبة النفسية الايروتيكي قد اختفى، أو إنه بكلمة أدق: تحوّلَ . كم من المرات جرت لنا جميعاً أشياء مشابهة! كم من المرات في حياتنا غادرَنا عازف الماراكا!

ماركوس: - أريد أن يكون هذا الأمر واضحاً لدي: عندما يقول عازف

الماراكا البديل إن بيدريتو قد ذهب إلى كاراكاس، يحدث قطع مفاجئ ثم يظهر المسبح.

ايليد: ـ من صورة لوجهها المقطب، وهي تسمع عازف الماراكا البديل، يجري الانتقال إلى صورة أخرى لوجهها المقطب، وهي ترى وصول طائرة الهليكوبتر.

سيسليا: ـ تكون مستلقية بوداعة على كرسي من النوع القابل للطي، بجوار المسبح.

غابو: ـ يحدث القطع على صورة لوجهها، في اللقطة الأولى تكون ناعسة، وبعد ذلك ذاهله، بسبب مفاجأة الريح القوية والضجة.

غلوريا: ـ ما تراه هو عيني الثور، لأنهما تبدوان وكأنهما تنظران إليها. وعندئذ تنتبه إلى أن الثور معلق بطائرة هليكوبتر.

غابو: ـ لقد نجوت يا ماركوس: فهذا المشهد سيرفع الفيلم.

ماركوس: ـ الزوبعة التي تثيرها طائرة الهليكوبتر تطيّر المظلات والمناضد...

غابو: ـ إنه إعصار. وفوق أشجار النخيل المتطايرة بفعل الريح، يمر الثور مثل حلم هذياني... عليك يا ماركوس أن تشاهد ثانية فيلم ***الحياة الحلوة*** *La dolce vita* لتأخذ عناصر منه، وأن توضح أنه «اقتباس»؛ يمكنك وضع المشهد بين معترضتين حتى لا يكون هناك شك في أنه مقتبس. حسن، وماذا سنفعل بالثور؟

سوكورو: ـ العاملون في الفندق لا يحسنون التعامل مع هذا النوع من الحيوانات.

ايليد: ـ وماذا إذا أفلت وأشاع الهلع بين النزلاء؟

غابو: ـ إنني قلق عليها أيضاً. كيف سنخرجها من هناك؟ فمن الصعب إنهاض شخص يستلقي تحت الشمس إلى جانب المسبح. لو أن الأرجنتيني في متناول يدنا!

غلوريا: ـ تتمكن هي من تجاوز المفاجأة، وتتوجه نحو ردهة الاستقبال لتأخذ مفتاح غرفتها، وفي هذه اللحظة يدخل إلى البهو فريق كرة القدم.

سيسليا: ـ ولكن قبل ذلك: وعندما يسمعها المدير تتكلم، يهتف بها: «آه يا سيدتي! حضرتك أرجنتينية، كيف يمكننا إخراج الثور من الحديقة؟».

غابو: ـ مثل هذه الأعمال يتولى القيام بها عادة البلد المُنظم. فلماذا لا يكون الأرجنتيني هو المسؤول عن تنظيم كل ذلك؟ بالطبع! الأرجنتيني هو المسؤول عن تنظيم *أسبوع الأرجنتين*!

روبرتو: ـ بعد انقضاء حادثة الثور، وبينما هي لا تزال في حديقة الفندق، تسمع ضجة آتية من الشارع، تتطلع نحو الجدار وترى وصول لاعبي كرة القدم. ومن ورائهم مئات السياح الأرجنتينيين يلوحون بأعلام أرجنتينية. ويمكن الحصول على صورة مثيرة للفضول إذا ما رأتْ أولاً الأعلام تبرز من فوق الجدار.

ماركوس: ـ عندما تنزل طائرة الهليكوبتر، وتضع الثور في الفناء، تطيّر الريح قبعة الطبيبة. فتتناول منشفة وتلفها على رأسها كعمامة وتصعد إلى غرفتها. ثم تُسمع بعد ذلك الضجة في الشارع. فتشعل التلفزيون، وماذا ترى؟ ترى الأرجنتيني. إنهم يجرون معه مقابلة في التلفزيون. فهو المسؤول عن تنظيم المهرجان. وهكذا تعرف من يكون.

غابو: ـ أجل، ولكنها كانت قد شهدت قبل ذلك وصول فريق كرة القدم والمشجعين والسائحين الملوحين بالأعلام...

روبرتو: ـ لا حاجة إلى التلفزيون هنا. بينما هي في الخارج، تشهد الصخب الذي يثيره وصول فريق كرة القدم؛ وعندما تصعد إلى غرفتها، تسمع دوي الألعاب النارية والصخب، فتطل من شرفة غرفتها وترى الحشود مرة أخرى. ما هي الحاجة إلى المزيد؟ إن تقديم الحركة فعلياً أفضل على الدوام من شرحها.

غابو: ـ فلنستعرض هذا الجزء: يأتي الأرجنتينيون. في البداية طائرة الهليكوبتر والثور؛ ويلي ذلك وصول فريق كرة القدم؛ ثم تدخل هي إلى البهو وتصعد إلى غرفتها. لقد بدأت تدخل إلى فناء الفندق حافلات ممتلئة بالمشجعين. قبعات، صفارات، قمصان رياضية، أعلام... ستلتقي الطبيبة فجأة بجمهورية الأرجنتين بأسرها.

سوكورو: ـ إذا كان الرجل هو المسؤول عن تنظيم المهرجان، فلن يكون لديه أي وقت فراغ... حتى ولا خمس دقائق.

غابو: ـ لا حاجة لأن يكون هو المنظم. يمكن أن تكون له علاقة ما بالمهرجان، أو أن يشارك فيه بطريقة أو بأخرى. ربما هو الوسيط الذي باع الثور. وقد أمضى وقته حتى الآن في التسكع، وكان لديه متسع من وقت الفراغ، لأن المهرجان لم يبدأ، ولأن فريق كرة القدم لم يكن قد وصل بعد.

روبرتو: ـ هناك توعد بأن الفندق سيتحول إلى مكان لا يطاق.

غابو: ـ وحتى لو استبدلت هي الفندق، لن تتغير النتيجة: فالمدينة كلها غارقة في الوضع نفسه. لم يعد هناك مكان يمكن اللجوء إليه.

سيسليا: ـ ولكنها تحاول مع ذلك، ولا تجد مكاناً، فكل الفنادق مشغولة بالكامل.

ماركوس: ـ وإذا ما استبدلتْ الفندق، فلا بد من النظر أي نوع من الفنادق ستجد؛ يجب ألا ينتهي بها الأمر إلى رقص التانغو في فندق حقير.

مانولو: ـ يجب عليها ألا تستبدل الفندق.

رينالدو: ـ ولكن هذا لا يعني أنها لن تحاول الانتقال.

غابو: ـ أليس هناك من يسجل ملاحظات؟ إذا فُقدت بعض الأمور، فآمل ألا تكون من عناصر البناء. إننا بحاجة إلى بناء جيد كي نتمكن بعد ذلك من ملء الفجوات بهدوء.

ماركوس: ـ عندما تصعد إلى غرفتها ستتصل هاتفياً بالاستعلامات: «هل يمكنكم أن توضحوا لي ما الذي يحدث هنا؟». فيشرح لها الموظف ذلك. وترى في الوقت نفسه في التلفزيون وقائع الاستقبال...

مانولو: ـ الموظف يشرح لها، والتلفزيون ينقل الأخبار، وتطل هي من الشرفة وترى بعينيها ما الذي يحدث.

غابو: ـ أي أن من يطلب الحساء يقدمون له ثلاثة أطباق منه: ترى الحدث في التلفزيون، وتسمعه في الهاتف، وتراقبه من النافذة.

ماركوس: ـ إنه التدوير المطلق. تتلقى المعلومات نفسها عبر ثلاثة سبل مختلفة.

غابو: ـ سياق هذا المقطع صار واضحاً إذن.

رينالدو: ـ إنه مشهد صاخب، بسبب وصول فريق كرة القدم. وليس هناك من يريد التخلف عن مشاهدة المباراة: الأرجنتين ضد بقية العالم.

غابو: ـ الأرجنتين ضد منتخب العالم. أه يا ماركوس، سيقتلونك في بوينس آيرس! لو لم يكن فيلماً جدياً لجعلنا الطبيبة النفسية تستيقظ إلى جانب المسبح في اللحظة التي يفلت فيها الثور رذاذاً من البراز.

ماركوس: ـ يجب أن تتلقى شيئاً مادياً؛ لا يكفي أن تتلقى الصدمة البصرية.

رينالدو: ـ هناك الزوبعة: فالريح تنتزع قبعتها القشية، وتطيّر المظلة...

غابو: ـ يجب ألا نتحدث عن البراز يا ماركوس. تسقط عليها عجينة خضراء، فتشم الرائحة وتهرع راكضة للاستحمام. الجميع يركضون من مكان إلى آخر. وعندما تقطع المشهد، تكون هي في غرفتها، فتظهر وهي خارجة من الحمام.

رينالدو: ـ وتطلب تفسيرات في الهاتف. ولكن يمكن عمل كل ذلك في المكان نفسه. بار المسبح فيه تلفزيون وهاتف بالطبع.

غابو: ـ حسن، لقد فعلت هي ما عليها أن تفعله. ولكن أين ذهب الأرجنتيني في أثناء ذلك؟ مع أنه صار واضحاً لدينا الآن أن الفيلم لا يتعلق بها وبالأرجنتيني، وإنما بها وبالأرجنتينيين؛ جميع الأرجنتينيين.

سيسليا: ـ عندما تنتبه هي إلى ما يجري، تطلب سيارة أجرة من الغرفة فيردون عليها بأنه لا توجد أي سيارة أجرة تحت تصرفهم.

فيكتوريا: ـ تبحث في دليل الهاتف، وتتصل بفندق آخر، فيخبرونها أن كل الغرف مشغولة.

غلوريا: ـ عندما تتصل بالاستعلامات لتستفسر عما يحدث، لا نسمع الجواب من الموظف في الهاتف، وإنما نسمعه من منشط التلفزيون الذي يرد على سؤالها. عندئذ تطل من النافذة، لأنها تسمع الضجة هناك في الأسفل. وأخيراً، تحاول استبدال الفندق دون جدوى.

غابو: ـ يبدو لي أن القصة ستستمر ليوم واحد فقط.

دينيس: ـ هذا المقطع الذي يبدأ بطائرة الهليكوبتر وينتهي بمحاولتها الهرب، لم يعد يحتمل المزيد.

غابو: ـ المعلومات الناقصة يقدمها الموظف، عبر الهاتف: «تصوري يا سيدتي! ما الذي يمكننا عمله؟ إنها بلادك ضد العالم بأسره!».

ماركوس: ـ ثم ماذا بعد؟ إننا نبني السيناريو دون أن ندري ما الذي سيحدث في الدقيقة التالية.

غابو: ـ لهذا وُجدت رؤوسنا. فعندما بدأنا لم نكن نعرف ما الذي سيحدث أيضاً.

رينالدو: ـ يبدو لي أنها تحتاج الآن إلى لحظة راحة، كي تستطيع التفكير فيما يحدث. يمكن لها أن تبدأ بالإحساس بشيء من البارانويا. إنها محاصرة. المدينة كلها تتعرض للغزو.

غابو: ـ هذا هو بالضبط ما يتوجب علينا أن نرويه الآن: ما جرى لهذه الأرجنتينية المسكينة عندما غزا الأرجنتينيون عالمها. وبالمناسبة، ألا يمكننا أن نسمي الفيلم هكذا: *يوم غزا الأرجنتينيون العالم*؟

ماركوس: ـ سآخذ هذا في الاعتبار. ولكن ليس هذا هو ما يقلقني الآن؛ لأن ما يقلقني هو سؤالك السابق: إلى أي جحيم ذهب الأرجنتيني؟

التانغو الأخير في الكاريبي

سيسليا: ـ إنهم يجرون معه مقابلة في التلفزيون.

غلوريا: ـ لم يعد لديه الآن متسع من الوقت لأي شيء؛ عليه أن يهتم بشؤونه.

روبرتو: ـ وهي لا تزال في غرفتها. إنها تشاهد الآن المقابلة التلفزيونية.

غابو: ـ جلست لتنظرْ... لقد قدمنا في هذا المقطع كل المعلومات اللازمة.

ماركوس: ـ صار المشاهد يعرف على الأقل من هو هذا الأرجنتيني.

غابو: ـ إنه مسؤول العلاقات العامة في فريق كرة القدم. وقد دخل إلى غرفتها ـ من خلال الصورة التلفزيونية على الأقل ـ وهكذا صار لنا الحق في أن نسأل، مثل راوٍ في رواية تلفزيونية، كم من الوقت سيحتاج للدخول نهائياً إلى حياتها؟

سيسليا: ـ الرجل يقول في المقابلة شيئاً يلفت انتباهها... فهي تنتبه إلى أنه ليس بالشخص الأحمق.

غابو: ـ إنه يتنبأ بنتيجة المباراة... وبالمناسبة، علينا أن نصور مشاهد المباراة، من أجل الاحتفال فيما بعد بالانتصار احتفالاً كبيراً.

روبرتو: ـ ولكن الأرجنتين ستخسر!

غابو: ـ لا يمكن للأرجنتين أن تخسر.

ماركوس: ـ لن يكون من السهل تصوير هذه المباراة. أم إننا نفكر في استخدام مادة أرشيفية؟

رينالدو: ـ لن نعرف مطلقاً من الذي سيكسب المباراة. الحفلة التي ستقام في الجزء الأخير من الفيلم، هي حفلة الترحيب. أما المباراة فستجري في اليوم التالي.

غابو: ـ الأمر الواضح هو أن الرحلة التروبيكالية قد انهارت.

إيليد: ـ تأرجنت.

غابو: ـ عازف الماراكا لم يعد له وجود، وليس بالإمكان الخروج إلى الشارع... أما مع الأرجنتيني، فليس لدينا مشكلة لحسن الحظ، إنه ينزل في الغرفة المجاورة، وسيلتقيان بطريقة ما.

إيليد: ـ بعد محاولتها غير المجدية في استبدال الفندق، تشعر بالغم.. وبالغم الشديد.

غابو: ـ والأرجنتيني موجود لمواساتها.

ماركوس: ـ لقد انهارت النهاية إذن.

غابو: ـ أي نهاية؟

ماركوس: ـ إحباط المرأة. أرى أننا بدأنا نميل إلى نهاية سعيدة.

غابو: ـ ولكن، إذا كانت محبطة ويائسة، فماذا تريد من الرجل أن يفعل؟ ما الذي كنت ستفعله أنت لو كنت فـي مكانه؟

رينالدو: ـ إنها فـي غرفتها مغمومة؛ لقد أقفلت التلفزيون، ولا تزال ضجة الشارع تصلها من النافذة، ثم تأتي أخيراً لحظة صمت... وفجأة، يطرق أحدهم الباب برقة. أتتصورون من الطارق؟

غابو: ـ إنه هو، وقد جاء حاملاً إليها بطاقة دعوة إلى الحفلة. فترفض، ولكنه يلح...

ماركوس: ـ وأخيراً توافق. وربما تلمّح للرجل بطريقة ما إلى أنها قد شاهدت مقابلته فـي التلفزيون.

سيسليا: ـ أهي الآن مستسلمة أم مفتونة؟

غابو: ـ الواقع أنها تتقبل الدعوة. وهذا من حسن الحظ، لأنها إذا لم توافق فسينهار فـيلمنا.

غلوريا: ـ يا للمسكينة! إنها تتقبل أولاً عدم اللقاء مع عازف الماراكا، لأنه مسافر. وعليها الآن أن تتقبل قضاء إجازتها مع أرجنتينيين...

غابو: ـ يمكنها كذلك أن تبدي بعض المقاومة، وأن لا تستسلم بسهولة.

رينالدو: ـ إنها تقول للرجل، وبقدر غير قليل من العجرفة: «لا، شكراً، فأنا لدي التزام آخر...»؛ ثم يحدث قطع، ونراها بعد ذلك بملابس السهرة وهي تدخل إلى الحفلة.

غابو: ـ إنها لم تنزل بعد. لقد بدأت الحفلة فـي قاعة الفندق الكبرى. وهم يستعرضون الثور وسط ابتهاج عام. أما هي، فمازالت فـي غرفتها... ما الذي تفعله؟

ماركوس: ـ تشاهد الحفلة فـي التلفزيون.

غابو: ـ لا. إنها لا تريد معرفة أي شيء عن ذلك كله. الشيء الوحيد الذي تريده هو النوم. أعصابها محطمة. تتناول قرص منوّم. تستلقي على السرير. ولكن ضجة الحفلة تتسرب من الشرفة؛ وفجأة، تلين وتبدأ بسماع صوت. لقد

نسينا هذا الصوت: إنه صوت المريضة. ما الذي ترمي إليه؟ تحليل نفسية الطبيبة النفسية. ستقنعها بالذهاب إلى الحفلة. الطبيبة النفسية تقاوم ذلك، ولكن الصوت ينتهي إلى إقناعها. فتستسلم. وتنهض، وتُخرج من الخزانة ثوب السهرة و...

دينيس: ـ ... تصل إلى الحفلة في اللحظة التي يكون الثور فيها في وسط القاعة، محاطاً بالمصورين.

رينالدو: ـ مشوق ذلك الاستلقاء في السرير. فهو يكشف عن تشابه مسبق مع أريكة الفحص في عيادتها.

سيسليا: ـ وصحيح أن الحوار ينبثق عندئذ بصورة تلقائية، مثل شيء عضوي تماماً.

سوكورو: ـ إنه حوار معكوس.

سيسليا ـ مازال بإمكاننا أن نشد الصامولة في لفة أخرى. فالحوار مع المريضة قد انتهى. وعندئذ يُقرع الباب. إنه الخادم يحمل إليها هدية. فالأرجنتيني الذي لاحظ عندما زارها أنها مكتئبة، يرسل إليها الآن هدية. أتكون الهدية باقة من الأزهار؟

غلوريا: ـ هذه هدية متوقعة جداً.

سيسليا: ـ طبق خاص جرى إعداده لتكريم الأرجنتينيين... ويرسل معه بطاقة يكرر فيها الدعوة إلى الحفلة، فالرجل لا يتقبل الهزيمة. الصخب مازال متواصلاً في الخارج؛ ونراها هي في لقطات متقاطعة يتقابل فيها طوال الوقت اكتئابها مع صخب الحفلة.

غابو: ـ يجب ألا نخطئ: فالأرجنتيني هو شخص فاتن حقاً. وعندما تنزل هي وتدخل صالة الحفلة، ينهض هو ـ ويكون على مائدة تضم عدة أصدقاء ـ، ويتوجه نحوها ويدعوها للانضمام إليهم. يجلسان متجاورين، يتبادلان تعليقاً تافهاً، يبتسمان... وتوتة توتة انتهت الأحدوثة. هذا الفيلم لا يسمح بالمزيد.

سوكورو: ـ يمكنها أن تواصل حوارها المتخيل مع المريضة في ركن منعزل من البار. لا يروقني أن تحبس نفسها، وأن تبدو سلبية إلى هذا الحد.

إنها تحاول مكافحة اكتئابها بالنزول إلى البار وتناول بضع كؤوس.

سيسليا: ـ لا يتوجب بالضرورة أن تكون كؤوس موخيتو في هذه المرة. يمكن أن تكون كؤوس دايكيري[1].

سوكورو: ـ جرعات الخمر تمنحها الشجاعة للصعود مجدداً إلى غرفتها، واستبدال ملابسها والمجيء إلى الحفلة.

رينالدو: ـ خلال الحديث مع المريضة، يتوجب على الطبيبة النفسية أن تؤكد أرجنتينيتها بترك دمعة اضطرارية تسيل على خديها.

غابو: ـ حذار، فهذا فيلم من أجل استثارة الوطنية الأرجنتينية، وليس من أجل خوزقة الأرجنتينيين.

إيليد: ـ من الأفضل أن تبقى في غرفتها، مغمومة، وأن يقوم الرجل بتلك اللفتة المهذبة تجاهها: أن يقدم لها طبقاً خاصاً، أو إحدى تحف البلاد التقليدية...

دينيس: ـ إذا كان قد أرسل إليها طعاماً، فلأنه يفكر في أنها ستبقى في غرفتها.

غابو: ـ عندما يُطرق الباب ويظهر الخادم دافعاً العربة، تقول له: «لا بد أن هناك خطأ، فأنا لم أطلب أي شيء...». «لا يوجد أي خطأ يا سيدتي... حقيقة الأمر كذا وكذا.» فلا تستطيع إلا أن تتأثر لهذه اللفتة؛ فعلى الرغم من كل الأعمال التي على ذلك الرجل أن يحلها ويقوم بها، يجد متسعاً من الوقت للاهتمام بها. وهكذا ترفع الغطاء عن الصينية، وترى الشواء، ثم تغرق في التأمل للحظة... تتجه إلى الخزانة وتُخرج أجمل ثوب لديها. فقد قالت لنفسها، وهي محقة في ذلك: «ولماذا سآكل هنا وحدي؟».

إيليد: ـ لحظة واحدة. هل العربة هي بديل عن مجيء الأرجنتيني شخصياً؟ أنا أرى أن مجيئه ضروري، لكي يرى بنفسه أنها حزينة.

غلوريا: ـ يمكنه أن يعرف ذلك بوسيلة أخرى.

---

[1] دايكيري daiquiri: شراب كوبي يُحضّر من الروم مع فتات الثلج والليمون وقليل من السكر.

إيليد: ـ ولكن من المناسب أن ترفض هي شخصياً دعوة الرجل.

غابو: ـ يطرق الرجل بابها ويسلمها الدعوة. فترفض. ولكنها سرعان ما تدرك أنها لا تعرف أين تذهب. ففي كل مكان هناك أرجنتينيون. وتعود إلى اللقاء بالرجل في البار مثلاً. تخشى أن يسبب لها ذلك الوضع الجنون، فتهرع إلى غرفتها لتحبس نفسها فيها. وعندئذ تأتي العرية. فتنظر هي إلى الشواء، وتتأمل نفسها في المرآة، وتنهار على السرير... وهنا يدخل الصوت off.

روبرتو: ـ وهل ستكون العرية والحوار كافيين لحسم استسلام امرأة مثلها؟

غابو: ـ إن هي لم تستسلم بعد نصف ساعة فعليها أن تفعل ذلك بعد ساعة، أو بعد ساعة ونصف. فدون استسلامها لن يكون ثمة فيلم.

رينالدو: ـ كل شيء يتجه في هذا المنحى: الحوار المتخيل، تهذب الرجل، عدائية الجو العام...

غابو: ـ إنها محاصرة. أضف إلى ذلك أنها لا تتزل من أجله، وإنما من أجل نفسها بالذات. إنها تدرك حجم الحماقة التي ترتكبها. أم أنها ستواصل التهرب حتى النهاية؟

إيليد: ـ سأعود إلى الوراء، لأني أجد بعض الغموض. هل ما قلناه عن مقابلة الرجل في التلفزيون لا يزال قائماً؟ لأنه في هذه الحالة لن يتمكن من الحضور شخصياً لدعوتها...

غلوريا: ـ يمكن أن تكون المقابلة قد سُجلت مسبقاً. إنه بث غير مباشر.

غابو: ـ لا يمكننا أن نتجاهل التدرج. علينا أن ننهي البناء، ونحسب كم من الوقت بقي لدينا ونملأ هذا الفراغ لاستكمال نصف الساعة. في أي وقت يقدم لها الدعوة؟ عند الغروب. ولن يرجع بعد ذلك إلى غرفتها. إنه يأتي بملابس الحفلة.

فيكتوريا: ـ ولكن، هل صار الوقت ليلاً؟

غابو: ـ ربما هناك مشكلة لفظية، مثلما جرى في حالة المسبح. فإذا كنتُ قد قلت إنهم سيأكلون «comer» فهذا يعني العشاء، لأن comer في

كولومبيا هو العشاء. ما نفعله فـي الليل هو comer، أما الوجبة التي نتناولها فـي النهار فتكون almuerzo[1].

ماركوس: ـ أريد أن أعيد التقاط فكرة ضاعت منا فـي الطريق، ويمكن لها أن تكون شائقة. المرأة المحبطة فـي أوهامها التروبيكالية تحبس نفسها فـي غرفتها. إلى هنا نحن متفقون تقريباً. الشيء الذي سيتبدل هو طبيعة قرارها: فهي تقرر الآن الخروج من الفندق.. أن تذهب بكل بساطة للسير على الشاطئ. فهي لم تر الشاطئ بعد؛ ستذهب الآن لكي تراه للمرة الأولى. فهذا أحد أسباب مجيئها إلى الكاريبي أيضاً. وعندما تهم بالخروج من غرفتها، مرتدية ملابس النزهة على الشاطئ التي تجعلها تبدو مضحكة بعض الشيء، تلتقي بالرجل فـي الممر. وينتبه هو إلى أنها كانت تبكي. «أرى أنك... ولكن، ما الذي جرى لك؟» وعندئذ يدعوها إلى الحفلة.

رينالدو: ـ لا يمكن لهذه المرأة الخروج. إنها محاصرة.

روبرتو: ـ ولكن عليها أن تحاول ذلك.

غلوريا: ـ حسن، لقد حاولت أن تستبدل الفندق، أليس كذلك؟ لقد حاولت الهروب، ولكنها لم تستطع.

غابو: ـ إنها تنزل، ترى مجيء جماعة من الأرجنتينيين، تحاول التهرب، ونتيجة الخطأ تدفع باباً يؤدي إلى المطبخ. وفـي هذه اللحظة يكونون منهمكين فـي تقطيع الثور. إنها صورة مريعة.

سوكورو: ـ لقد فقدت القصة طابعها الكوميدي.

غابو: ـ هذا يعتمد على الإيقاع. وبعض التقيؤ فـي عمل كوميدي لن يكون سيئاً.

رينالدو: ـ لمسة فكاهة سوداء.

غابو: ـ عندما يشتغل المرء على بناء العمل، يمكنه أن يتجاهل نوع العمل مؤقتاً. ثم يتم ضبط الإيقاع فـيما بعد.

---

[1] الاختلاف اللفظي هو فـي استعمال فعلي comer و almorzar، ففـي بعض بلدان أميركا اللاتينية يستخدمونهما للاشارة إلى تناول وجبتي الغداء والعشاء على التوالي، وفـي بلدان أخرى يستخدمون الفعلين للاشارة إلى تناول وجبة الغداء.

مانولو: ـ هروبها لا يستثير مشاعري.

غابو: ـ إننا نعد العدة للخطوة التالية. عندما تخفق محاولة الهروب، ستقع هي فـي الاستسلام الكامل. ولكن لا بد أن يكون للإخفاق سبب دراماتيكي متماسك؛ وإلا فقد معناه.

دينيس: ـ مشهد المطبخ هذا فظيع جداً. والثور بدأ يكتسب أهمية لم تكن فـي الاعتبار.

غابو: ـ نراه فـي أول الأمر معلقاً بالهليكوبتر، ثم فـي استعراض قاعة الحفلة وحول عنقه إكليل الغاردينيا، ونراه أخيراً مقطعاً فـي المطبخ.

ماركوس: ـ ستكون لدينا مشكلة فـي الوقت.

غابو: ـ إنني أحاول الوصول إلى النهاية، كي أرى إذا ما كنا سنستند إلى بناء جيد، بالبداية والنهاية نضبط الزمن.

ماركوس: ـ ما رأيكم لو أدخلنا بيليه فـي الفـيلم؟

غابو: ـ إذا ما تصادف مروره من المكان أثناء التصوير، فاترك الأمر لي. أتعرف ما الذي يمكنني أن أقترحه عليه؟ أن يكون هو من يستقبل الفريق الأرجنتيني ويرحب به. وأنا واثق من أنه سيوافق، وبسعادة.

ماركوس: ـ بينما هي لا تزال فـي غرفتها دون أن تقرر النزول، تبدأ الحفلة. يلقي بيليه خطاب الترحيب. سنطلب منه أن يتحدث بتفخيم عن مغزى المباراة: *الأرجنتين ضد بقية العالم*.

رينالدو: ـ البرازيليون لن يغفروا له ذلك.

مانولو: ـ الفريق البرازيلي وحده هو الذي يستطيع مواجهة بقية العالم. أعني خوض المواجهة مع احتمالات الفوز.

غابو: ـ احتفظوا بالسخريات والمزاح وكل شيء من أجل الفـيلم.

ماركوس: ـ سأمتنع إذن عن قول ما كنت أريد قوله: بأن حفلة الليلة ستكون أكثر استعراضية من كرنفال ريو.

غابو: ـ هذه الحفلة هي منجم، يمكنك أن تشتغلها كتصوير منفصل وتفعل كل ما يخطر على بالك: خطابات، بالونات، أعلام، صفـير،

استعراض الثور، وكل شيء... الحفلة ستنتهي .عند الفجر، برقصة تانغو. الجميع سيرقصون التانغو، وبعد ذلك سينشدون النشيد الوطني. وجميعهم سيكونون بملابس التشريفات، باستثناء أعضاء فريق كرة القدم الذين سيكونون بزي اللعب.

ماركوس: ـ الحفلة ستبدأ بعزف موسيقى النشيد الوطني، وفي أثناء ذلك، يكونون منهمكين بتقطيع الثور في المطبخ.

غابو: ـ ولكن عملية التقطيع يجب أن تجري من وجهة نظرها.

ماركوس: ـ ولم لا؟ ما أقترحه هو أن تبدأ الحفلة بالنشيد الوطني وتنتهي بالتانغو. والمرأة لا تكون موجودة في البداية، أما في النهاية فتكون هناك.

غابو: ـ الوظيفة الوحيدة لرقصة التانغو هي أن نوفر لكليهما لحظة انتصار: فسوف يتم تتويجهما على أنهما الأرجنتينيان الفضيان. وعندئذ يلتفت الجميع إلى الكاميرا بسعادة و ـ ترن- را- را- ران ـ ينشدون النشيد الوطني. فالانتهاء بالتانغو أو بالنشيد الوطني ليس سواء. لأنك إذا أنهيت الفيلم بالتانغو فسوف يشعر المشاهد بأن ثمة شيئاً ناقصاً لا بد أن يقال.

ماركوس: ـ ولكن يبدو لي أن عزف النشيد الوطني في الساعة الثانية فجراً هو أمر لا يُطاق.

رينالدو: ـ جميع الحاضرين يقفون متأهبين، وأيديهم على صدورهم، وينشدون. إنهم يشعرون بالإلهام.

سيسليا: ـ الحماس القومي.

ماركوس: ـ تسلسل الأحداث هو الأمر غير الواضح.

غابو: ـ هي موجودة في غرفتها. ولكن الضجة في الأسفل، ضجة الحفلة أو الاحتفال، لا تسمح لها بالراحة. ولا أريدك أن تقول لي يا ماركوس إن هذا غير ممكن لأن الحفلة تجري على بعد عشرة طوابق عنها. عليك أن تبتكر. المخرج يفعل ما يحلو له في الشريط. وهكذا تنزل هي وتحاول الخروج من الفندق. ولكن ذلك مستحيل. فالمرور غير ممكن في كل مكان. تدخل إلى مصعد، وتخرج إلى نوع من القبو، وترى هناك لوحة تقول:

«مخرج الطوارئ»، تدفع الباب، فتخرج إلى ممر، تنعطف يميناً، وتدفع باباً آخر... وتصل إلى المطبخ. وهناك ترى أنهم يقومون بتقطيع الثور. وبما أنها لا تتمكن من الخروج من الفندق من هناك، فإنها تعود على أعقابها، وتدخل المصعد ثانية، وتعود إلى حجرتها وتنهار على السرير. وفجأة، يُطرق الباب. إنها عربة الطعام الذي أرسله الأرجنتيني.

روبرتو: ـ لماذا لا نعود إلى فكرة المونتاج المتوازي؟ في الحفلة ينشدون النشيد الوطني، وفي المطبخ يقطعون الثور.

غابو: ـ وما الذي سنقوله بذلك؟

روبرتو: ـ إنها أشبه بصورة للبلاد.

غابو: ـ وما الذي سنقوله؟

روبرتو: ـ لو كنت أعرف ذلك لما اقترحت صورة، وإنما كنت اقترحت نصاً.

غابو: ـ إذا ما عرفت ذلك فأخبرنا به.

روبرتو: ـ ليس بالإمكان عمل ذلك دوماً.

غابو: ـ لا بأس. صف لنا الصورة، لكي نرى ما الذي تريد قوله.

روبرتو: ـ عندما تصل هي إلى القبو وتجتاز الممر الأخير، تبدأ بسماع النشيد. يبدو ذلك وكأن البلاد تطاردها. إنها تريد الهروب؛ ولكن رموز الوطن تطاردها. تصل إلى المطبخ، وتجدهم يقطعون الثور هناك: لقطتان أو ثلاث لقطات من العنف، يظهر فيها الجزارون... تهرب وتصل إلى القاعة، حيث الجميع وقوفاً ينشدون النشيد الوطني. ما الذي يعكسه وجهها؟ أهو الذهول أم القرف؟ أظن أنه يمكن لهذا المشهد أن يتضمن مجازية موحية.

غابو: ـ ولكنه يحرض ضد النوع، ويغير الاقتراح الأصلي، وإذا ما بدا لك هذا قليلاً، فإنه يبدل منهج السرد أيضاً، لأنه يُدخل مونتاجاً متوازياً لا حاجة إليه. أنا أصر على رواية القصة دون حذلقات، حتى نتوصل إلى كوميديا نظيفة.

فيكتوريا: ـ النشيد الوطني في النهاية هو الذروة. وسيكون أشبه باحتفال باللقاء الحاسم بين الشخصيتين. بل ويمكننا أن نراهما عائدين معاً

فـي الطائرة، مستفـيدين من ذلك المقطع فـي النشيد الذي يقول: «*هناك فـي السماء نسر مقاتل...*»

غابو: ـ أرجوكم، يجب ألا يغيب بناء القصة عنا. بعد ذلك يمكن أن تأتي كل المشاهد التي ترغبون فـيها؛ ولكن علينا قبل ذلك أن نبني الحظيرة حتى لا تفلت منا المواشي.

ماركوس: ـ تصل هي إلى المطبخ، ثم تخرج إلى ممر؛ فتتقيأ وتعود إلى غرفتها.

غابو: ـ الثور لا يرمز إلى أي شيء، ولكنه صورة قوية. تشعر المرأة بأنها مطاردة بالضجيج، بالجموع، بكمية المعلومات التي تلقتها عبر التلفزيون والهاتف... تشعر بأنها محاصرة. وفجأة، ترى كيف يمزقون هذا الثور الذي كان قبل قليل يطير مثل ملاك، ويُستعرض فـي القاعة مثل ملكة جمال. الصدمة شديدة إلى حد لا تستطيع معه تحملها. إن ذلك يبدو لها وكأنها ترى تقطيع الليدي ديانا.

ماركوس: ـ الجزارون يقهقهون وكأنهم سيموتون من الضحك.

إيليد: ـ طبعاً، فهم أرجنتينيون.. أعضاء فـي الوفد. وهم أيضاً يشربون ويحتفلون.

غابو: ـ لقد أُحضروا خصيصاً من الأرجنتين لكي يقطعوا اللحم. فالتقطيع الأرجنتيني مختلف عن أي تقطيع آخر.

فـيكتوريا: ـ تعود هي إلى غرفتها متقززة.

غابو: ـ لقد وقعنا حتماً فـي التورية. فتقطيع اللحم يوجه التفكير نحو الدكتاتورية العسكرية. والدم يسبب لها قدراً كبيراً من الرعب فتهرع لتحبس نفسها فـي غرفتها وهي تشعر بخمود هائل. وعندئذ يطرق الأرجنتيني الباب. يحضر معه عربة الطعام، مع أعلام وكل شيء. «بما أن الجبل لا يأتي إلى النبي...» يرفع الغطاء عن الطبق ونرى قطعة لحم كبيرة. فتنظر هي إليها برعب. ينسحب الرجل متمنياً لها شهية طيبة ومكرراً دعوتها إلى الحفلة. وتغرق هي فـي التأمل. إنها هناك، تطارد وهماً، شبحاً أدخلته المريضة فـي

دماغها، وهي غارقة الآن فـي واقع يبدو أكثر خيالية من ذلك الوهم. الحياة تتابع مسارها: إنها فظيعة ولا سبيل إلى تجنبها، بحيث لا يمكن إلا مواجهتها. تنهض واقفة. حتى إننا لا نراها وهي تبدل ملابسها. بل يحدث بقطع ونرى الرجل فـي الحفلة، ثم نراها تصل مثلما يراها هو. ينهض الرجل ويقدم لها مكاناً على الطاولة. وفـي أثناء ذلك، تعزف الاوركسترا لحن تانغو وينهض الجميع للرقص. ويكون رقصهما متميزاً إلى حد أن الجميع يحيطون بهما ويتركونهما يرقصان وحدهما فـي الحلبة. وأخيراً، تصفـيق شديد. المصابيح الكاشفة تضيء الحلبة. إنها تبدو مشرقة، فهي فـي هذه اللحظة السيدة الأرجنتينية الكبرى، إنها **المرأة الأرجنتينية** بالإجماع. يبدأ الكورال بترديد النشيد الوطني فـيضمان صوتيهما إلى صوت الكورال. وانتهى. إذا لم يكن هذا فـيلماً - بل فـيلم يباع جيداً - فلست أعرف فـي أي كونيو أقف!

سوكورو: - وهل يستمر الصوت (off)؟

غابو: - لسنا نعرف ذلك بعد، ولكنني أظن أنه سيستمر، فعندما تنظر هي فـي المرآة ستسمع الصوت (off). أو الصوتين، لأنها هي أيضاً تتكلم، تذكري هذا، وتسمع نفسها. إنها تعيد ذهنياً بناء حوار جلسة العلاج النفسي، مع أن الأدوار مقلوبة. والاستسلام الذي يحدث نتيجة هذا الحوار يكون مقلوباً أيضاً، لأنه استسلام بالمعنى الطيب؛ وابتداء من هذه اللحظة تمسك هي بزمام واقعها، واقع حياتها بالذات.

ماركوس: - ولماذا تتخذ قرار النزول إلى الحفلة؟

سيسليا: - لأنها تُجري هي نفسها تحليلاً لنفسيتها.

روبرتو: - هذا الأمر غير واضح بالنسبة إلي. أظن أن الخطأ يكمن فـي اللقاء الأول بينهما؛ فنحن لم نحل هذه المشكلة.

غابو: - لا يذهبن بك التفكير إلى أنها تنزل لأنها أحبت الرجل. ربما ستحبه بعد المضاجعة، أما الآن فهي تبحث عن مغامرة خاطفة.

إيليد: - لقد وجدتْ فـي الأرجنتيني عازف الماراكا الذي جاءتْ من أجله.

روبرتو: - لا أعتقد أنه علينا اقتراح أي مضاجعة، أو على الأقل ليس الآن، أو

ليس فـي هذا الفـيلم. ما أظنه هو: أولاً، نحن لا نعرف الرجل فـي الواقع. وثانياً، ولهذا بالتحديد لم نطور اللقاء الأول بينهما، لأننا لا نعرف كيف نحل الأمر.

غابو: ـ لماذا لا نترك الاقتراحات الجديدة إلى أن ننتهي من إعداد البناء؟ لأن ما نتقبله راضين الآن سنلقي به جانباً بعد لحظة، وهذا ما يتوجب علينا منعه بكل وسيلة. فأنتم تجمعون المواشي قبل بناء الحظيرة.

سيسليا: ـ أنا أدون كل شيء. وهنا، فـي الملاحظة الثالثة عشرة، تقول: «عندما ترجع إلى غرفتها، تصل العربة وفـيها الشواء، فتنظر إلى نفسها فـي المرآة، وأخيراً تستسلم...»

غابو: ـ تنزل إلى الحفلة، تلتقي الرجل وترقص معه لحن تانغو...

روبرتو: ـ إنها متألقة، ترتدي فستاناً أزرق وأبيض، مثل ألوان العلم...

سيسليا: ـ الملاحظة الرابعة عشرة: «نراها تدخل من منظور الأرجنتيني.»

رينالدو: ـ لقد وجدت نفسها. يمكنها أن تسمي نفسها الآن ليبيرتاد لاماركي، أو أكثر من ذلك: *الإمبراطورية الأرجنتينية*.

غابو: ـ ويمكن تسمية الفـيلم *التانغو الأخير فـي الكاريبي*.

رينالدو: ـ الرقصة ستكون اقتباساً من رودولفو فالينتينو، مثلما كان مشهد الهليكوبتر مقتبساً من **الحياة الحلوة** (*La dolce vita*)... وأنا أعني المشهد الذي يرقص فـيه فالينتينو هكذا، جانبيا، فـي كادر مأخوذ من أعلى، وفجأة يقترب من الكاميرا ويبقى هكذا... لقد كان ذلك المشهد رمزاً لحقبة من الزمن.

غابو: ـ الجميع يخرجون للرقص ولكنهم فـي النهاية يتركونهما يرقصان وحدهما... ما رأيك يا ماركوس؟ هل هناك شيء لا يعجبك فـي هذه القصة؟

الجحيم المرهوب

ماركوس: ـ الشيء الوحيد الذي لم يعجبني هو الطريقة التي تناولنا بها تحولها، قرارها بالذهاب إلى الحفلة. إنه يبدو لي متسرعاً. فالترتيب هو التالي: ترى المرأة الثور المقطع وتشعر بالغثيان. ترجع مضطربة إلى غرفتها. تفتح الباب

لعربة طبق الشواء. تنظر إلى اللحم وتتقيأ. تستلقي فـي السرير لتبكي وهي تشعر بأنها أشد نساء العالم تعاسة... أهذا هو الوقت الذي يبدأ فـيه الحوار قبالة المرآة؟ من أجل أن تتمكن امرأة بهذا الوضع من الإتيان برد فعل، واتخاذ قرار استبدال ملابسها والتزيين، والذهاب مبتسمة إلى الحفلة... تحتاج إلى ما هو أكثر من جلسة علاج نفسي.

رينالدو: ـ ولكن ثمة خطأ هنا فـي تسلسل الأحداث. فالأزمة الحقيقية تقع أمام الثور المقطع، وليس قبل ذلك. أرى أن الكوميديا قد بدأت تأخذ طابعاً جدياً.

سيسليا: ـ حذار بشأن الثور. فقد بدأت الكوميديا تتحول إلى عمل جدي.

غابو: ـ وهذا المقطع الذي تتحدث عنه يا ماركوس، هل له بالفعل بداية ومنتصف ونهاية؟

ايليد: ـ الحلقة التي يبدو أنها قد انكسرت فـي هذه السلسلة هي المرأة. فنحن لا نشعر بها كمسوغ كافٍ.

غابو: ـ ولكن، ألن تشعر هي بذلك؟ باعتبارها طبيبة نفسية، سيكون لديها قدرة أكبر منا بكثير على استقراء وتأمل المشاعر الباطنية. فإذا لم تكن قادرة على التأمل بعمق فـي لحظة تأزم مثل تلك، فهذا يعني أننا قد أخطأنا فـي اختيار الشخصية.

مانولو: ـ عربة الشواء هي حصان طروادة صغير... هناك تشعر هي بأنهم ينتهكون خصوصيتها، وأنهم يعتدون على حصنها...

فـيكتوريا: ـ **جمهورية الأرجنتين** تدفع الطبيبة النفسية الأرجنتينية البائسة وتذلها.

غلوريا: ـ بينما هي تخرج من المطبخ، وتعود إلى غرفتها وتواجه الأزمة، يكونون فـي الأسفل منهمكين فـي شيّ العجل، ويكون لديها متسع من الوقت لتستعيد هدوءها وتبدأ حوارها المتخيل مع المريضة.

غابو: ـ نحن لم نشتغل هذا الحوار بعد، ولسنا نعرف كيف سيكون.

سوكورو: ـ أهو سابق أم تالٍ لمجيء العربة؟

رينالدو: ـ إنه تالٍ لها. فوصول العرية يشكل بالنسبة إليها لحظة تقاربها العاطفي من الرجل، أو بكلمة أخرى، بدء علاقتها بالأرجنتينيين عموماً وبالرجل المعني خصوصاً... فهذه اللفتة تؤدي بها إلى التصالح مع عالمها. ولهذا السبب ترفع الآن الغطاء عن صينية الشواء، تنظر إلى اللحم وتجده شهياً. بل يمكن لها أن تتذوقه كذلك. وعندئذ يبدأ التأمل...

سوكورو: ـ هل ستتذوق اللحم الذي جعلها تتقيأ قبل لحظات قليلة؟

رينالدو: ـ كان ذاك لحماً نيئاً، دامياً؛ أما هذا فهو شواء أرجنتيني لذيذ.

ماركوس: ـ ربما هناك مشكلة في الوقت. فلا بد من منحها فرصة حقيقية للتأمل. يمكنها أن تخرج مروعة من المطبخ، ومن الفندق كله، وتمضي لتتمشى وحدها على الشاطئ. وعندئذ نعود إلى المشاهد البصرية ـ الشفق، أشجار النخيل، الظلال التي يعكسها الضوء... ـ كما لو أنها تستعيد مشروعها الأصلي. وفجأة، نسمع صوت المريضة.

رينالدو: ـ أظن أنه سيكون من الخطأ إخراجها من الفندق.

غابو: ـ صحيح. إذا ما خرجت من الفندق، فستخرج من المشكلة.

ماركوس: ـ ولكن الخطف الذي سيؤدي بها إلى الاستسلام مازال يبدو لي غير مقنع تماماً.

غابو: ـ لو كان لدي اقتراح أفضل لأخبرتك به يا ماركوس، ولكن لا يوجد لدي اقتراح آخر. لا يخطر لي أي اقتراح. أترانا نبحث عبر دروب مختلفة دون أن نعرف ذلك؟ ألا يكون هدفك هو الوصول إلى حل شديد الدرامية بينما نحن نواصل العمل على أنه كوميديا؟

روبرتو: ـ ما يتوجب العثور عليه هو عنصر معتبر من السخرية السوداء.

غابو: ـ لدينا الجزارون الأرجنتينيون. إنهم مبتهجون ومقبلون على الحياة. يتبادلون النكات ويقولون أشياء مسلية بينما هم يقطعون الثور.

سوكورو: ـ وبالمناسبة، أنا لم تعجبني فكرة التقيؤ.

غابو: ـ أعرف أنه، عندما يجد الجد، لن يجري تصوير القيء. فالمخرجون يتجرؤون على إظهار الغثيان مثلاً، ولكنهم لا يصلون إلى القيء. وإذا ما صوروه، يحذفونه على المافيولا.

ماركوس: ـ هذا تفصيل لا يقلقني الآن.

غابو: ـ أعرف ذلك. ما يقلقك هو قوة العوامل التي تدفعها لاتخاذ قرار الذهاب إلى الحفلة.

ماركوس: ـ بالضبط. عندما نصل إلى هذه اللحظة ونقول «انتهى»، أشعر بصراحة بأنني لا أصدق ذلك ولا أحسه.

إيليد: ـ صحيح أنها معتادة على إجراء الفحوص النفسية، ولكنها عندما تقرر المجيء إلى الكاريبي لا تفعل ذلك باعتبارها طبيبة نفسية، وإنما كامرأة بائسة ترغب في أن تعيش مغامرة ما. الأولوية ليست للعقلانية الآن وإنما للانفعال العاطفي. وعندما ترى أن مشروعها قد أخفق وتدرك أنه لا يمكنها الهرب، تستعيد شخصيتها السابقة.

فيكتوريا: ـ كآلية دفاعية.

رينالدو: ـ مثل دون كيخوته وهو على فراش الموت. فعملية التأمل بالذات تعيدها إلى عيادتها، إلى نقطة الانطلاق.

روبرتو: ـ يمكن أن تكون المريضة، في العيادة، قد قالت لها شيئاً ما يكرره رجلنا الآن... شيء مثل: «المرء لا يختار المكان الذي يولد فيه» أو «لا أحد يختار البلاد التي يولد فيها».

غابو: ـ من الأفضل أن يحدث العكس. أن تقول هي نفسها ذلك لمريضتها. ثم تتذكر الآن ما كانت قد قالته. هناك عبارة جميلة جداً لتشي غيفارا يقول فيها: «الحنين يبدأ بالطعام». وهذا صحيح. فالمرء يشعر بلسعة الحنين وهو بعيد عن بلاده وتستحوذ عليه الرغبة في أكل شيء كان يأكله في طفولته.

ماركوس: ـ يجب أن تسأل نفسها: «أي مهنية اختصاصية أنا، إنني أقول أشياء لا أملك القدرة على تنفيذها؟»

دينيس: ـ هذه هي المعادلة التقليدية للازدواجية الأخلاقية: «افعلْ ما أقوله وليس ما أفعله».

غابو: ـ لم يبق أمامها مفر من الوصول إلى النتيجة التالية: «أنا هي التي

فـي وضع سيئ وليس بلادي». فهي التي يتوجب عليها أن تتغير. وعندما تتوصل إلى ذلك، تتفتح على بؤس بلادها وعظمتها على السواء.

ماركوس: ـ وفجأة، فـي أثناء الحفلة، تبدأ بسؤال مواطنيها عن أخبار الأرجنتين، وكأنها غادرتها منذ زمن بعيد. ،

سوكورو: ـ وتتحمس لفكرة أن فريقها يكسب المباراة، بثلاثة أهداف مقابل لا شيء، أعني مباراة كرة القدم.

إيليد: ـ لقد أرسل لها الأرجنتيني بطاقة فـي العربة، وهناك شيء فـي هذه البطاقة يهز مشاعرها.

غابو: ـ اربطوا أحزمة الأمان: لقد رجع عازف الماراكا من كاراكاس! وتكتشف هي أن الرجل لا يستحق الاهتمام؛ يمكن له أن يلفت انتباه امرأة أخرى، أما هي فلا يروقها. لقد كان وهماً من أوهام مريضتها.

ماركوس: ـ أنا الآن من يشعر بالحنين. لقد تذكرت أنني كنت أريد صنع فيلم عن عازفي الماراكا.

غابو: ـ وأنا أشاطرك مشاعرك. منذ سنوات كنت أرغب فـي الكتابة عن رحلة عبر نهر ماجدلينا، وخرجت معي سيرة لحياة سيمون بوليفار. فمجرد رحلة بسيطة عبر النهر تحولت إلى مشكلة...؛ مشكلة مع أكاديمية التاريخ، ومشكلة مع أكاديمية اللغة... منذ طفولتي وأنا أحلم بهذه الرحلة وأتساءل كيف سأنجزها؛ وفـي أحد الأيام قلت لنفسي: «الآن عرفت ما علي عمله. سأُدخل فيها بوليفار». ورحت أدرس بوليفار، كيف كان، وكيف كانت طباعه... وعندما جلست أخيراً لأكتب عن تلك الرحلة، بعد مرور سنوات طويلة، كان ما خرج لدي هو الرحلة الأخيرة لبوليفار. وأنت يا ماركوس حدث لك الشيء نفسه مع صورة طائرة الهليكوبتر والثور، وهي الصورة التي كانت نقطة انطلاقك.

ماركوس: ـ بل طائرة الهليكوبتر وحدها. أما الثور فجاء فيما بعد.

غابو: ـ وانظر أين وصلنا! يجب الإيمان بأي صورة أصلية تعني شيئاً لأحدنا، فإذا ما كانت تعني شيئاً فلأنها تتضمن شيئاً ما فـي الغالب. ولهذا

السبب أثق بمظلتي، تلك المظلة التي حدثتكم عنها فـي اليوم الأول، هل تتذكرونها؟

روبرتو: ـ اعذروني على إلحاحي، لكن يبدو لي أن شخصية الأرجنتيني لا تملك القوة الكافـية.

غلوريا: ـ ولكن من الواضح الآن أن القصة ليست قصة مُغازِل وعشيقته؛ بل هي قصة علاقة صعبة، إنها علاقة الطبيبة النفسية مع ذاتها ومع بلادها. أما الرجل فتحول إلى عنصر إضافـي، إلى مجرد حلقة صغيرة فـي «العلاقة الأرجنتينية».

غابو: ـ ولا يمكن أن يتحقق الفـيلم من دونه أيضاً. فلفتته هي التي تدفعها إلى التأمل.

روبرتو: ـ أكرر بأنني لم أتوصل إلى رؤية هذه اللفتة على أنها محرض مُقْنِع.

غلوريا: ـ ليست اللفتة هي المحرض؛ ولكنها عامل التحريض. المحرض الحقيقي هو حوارها مع المريضة.

روبرتو: ـ هذا أدب.

غابو: ـ وماذا لديك أنت ضد الأدب؟

روبرتو: ـ لا شيء. الأدب يبهجني.

غابو: ـ لماذا تزدريه إذاً؟

روبرتو: ـ لأننا نصنع سينما.

غابو: ـ بل نصنع سيناريوهات.

غلوريا: ـ الحوار بين شخصين لا يمكن اعتباره «أدباً» وحسب. فإضافة إلى الكلمات، هناك مجموعة من المواقف والأحاسيس التي تدفع الطبيبة النفسية إلى التأمل.

روبرتو: ـ من يتوجب عليه التأمل هو المشاهد وليس هي.

غابو: ـ وإذا ما حذفنا الأرجنتيني بالكامل، ماذا سيحدث؟

ماركوس: ـ ربما لن يحدث أي شيء. فقد صار مثلما قالت غلوريا ، مجرد عنصر ثانوي فـي الفـيلم.

فيكتوريا: - انتظروا لحظة. من الذي سيوجه إليها الدعوة إذن؟ ومن الذي سيرسل العربة والطعام؟

غابو: - مسؤول العلاقات العامة في الفندق.

ماركوس: - ويمكنها أن ترقص التانغو مع أي شخص هناك.

غابو: - مع أول شخص يطلبها للرقص. فرجلنا ليس ضرورياً إلى حد عدم الاستغناء عنه، لقد وضعناه لكي يكون لديها محاور وحسب.

ماركوس: - آي، رباه! لم يعد الفيلم عن المنطقة التروبيكالية، وليس فيلماً عن المخروط الجنوبي.

غابو: - إنها ببساطة قصة امرأة ذهبت إلى المنطقة التروبيكالية معتقدة أنها ستجد هناك الفردوس، واكتشفت أنها كانت تعيش في الفردوس، أو في الجحيم إذا أنتم رغبتم. فحقيقة الفردوس أو الجحيم ترافق المرء على الدوام، ولا تكون مطلقاً في أي مكان آخر. لست أدري كم من العناوين وضعنا لهذه القصة، ولكن يخطر لي أنه يمكن لأحد هذه العناوين أن يكون **الجحيم المرهوب**، بسبب تلك العبارة القائلة: «لن يحركني حتى الرب، لكي أحبك...»

رينالدو: - يمكن تلخيص الفكرة إذاً على النحو التالي: امرأة تهرب من الجحيم، لكن الجحيم يلاحقها ويصل إليها في كل الأحوال.

سيسليا: - يا للغرابة: إنها نسخة أخرى من **الموت في سامارا**...

غابو: - أظن أننا قمنا بعمل جيد. فمهمتنا لا تنّصب على تركيب قصة - يمكن لها في نهاية المطاف أن تكون نافعة أو لا تكون - بقدر ما تنصب على كوننا قادرين على تفحص العملية التي يتم بواسطتها صنع القصة. فما ينفع دوماً هو البحث. وفي أثناء البحث عن القصة يجد المرء المنهج.

فيكتوريا: - أي أن ما يتوجب دراسته هو آلية البحث.

غابو: - أجل. إنما يجب أن يكون واضحاً في حالتنا هذه، أنني لم أقل إن هذه القصة لا تنفع. بل إنني أذهب أبعد من ذلك وأقول لكم: إذا كنتم لا تريدونها، قدموها إليّ هديةً؛ فأنا أعرف ما يمكنني أن أفعله بها.

ماركوس: ـ لا. فهذه القصة أصبحت ناضجة: فيها الهليكوبتر، والثور، والفندق، وفريق كرة القدم، والنشيد الوطني...

غابو: ـ فيها كل شيء. ولكن هناك أشياء أخرى، كالحفلة مثلاً، مازالت بحاجة إلى تطوير.

غلوريا: ـ وهل تشعر بأنها قصتك يا ماركوس؟ هل أنت مؤمن بها؟

غابو: ـ ما يقلقني هو أنك تجد فيها أخطاء وبعد ذلك لا تستطيع أن تحدد تلك الأخطاء. يمكنني أن أقول لك شيئاً: فالقصة من ناحية البناء لا تعاني شروخاً كبيرة. وهذا هو المهم. ولكنها مازالت بحاجة إلى تهذيب وصقل وتحديد... لا بد من إقرار المستويات والأوزان في القصة، مثلما هي الحال في الملاكمة.

ماركوس: ـ أنا راضٍ عن الوزن الذي هي فيه.

غابو: ـ إننا نُعدّ فيلماً تلفزيونياً مسلياً لكي نكسب نقوداً، وهي نقود ليست لنا. ولهذا يجب أن يتمتع إنتاجنا بالجدارة. وأنا أعتقد بأنه يتمتع بذلك. صحيح أننا لا نصوغ سيناريو فيلم *شوغون*. ولكن إذا أردت أن تصنع *شوغونك* الخاص يا ماركوس، فلن تكون هناك أية مشكلة؛ وسنصنعه. إنما يتوجب على المرء دوماً أن يشتغل مشروعه وكأنه من الوزن الثقيل؛ وكأن كل المشاريع ستحمل لصاقة الوزن الثقيل.

ماركوس: ـ إذا كان الأمر كذلك، ألم يكن من الأجدى أن نبدأ بمناقشة ما إذا كانت الطبيبة النفسية هي الشخصية المناسبة لكوميديا تلفزيونية؟

غابو: ـ المناقشات هي أمر لا يمكن تجنبه. إنها تشكل جزءاً من البحث. وهي مقدمة للعمل الإبداعي، سواء أكنت تتطلع إلى تسويق كوميديا للتلفزيون أو إلى تصوير فيلم *المواطن كين*. ولكي يخرج الملاكم من وزن welter إلى حلبة الصراع بجدارة، لابد له من أن يكون في أفضل حال، مثلما هو ملاكم الوزن الثقيل. وإذا كانت هناك فكرة مثل *المواطن كين* تجتذبك فعلاً، فابدأ العمل لأنك بها ستتوصل، على مستواك، إلى شيء جدير بـ

المواطن كين. أما إذا كنت غير مقتنع بالفكرة الأولية، وإذا لم تكن مؤمناً بأنك ستصنع منها فيلم حياتك...

ماركوس: ـ أؤكد لك أنني مؤمن بذلك، وأن في هذه القصة عناصر كثيرة لست أتردد في ضمها إلى فيلم حياتي.

غابو: ـ يمكنك أن تعتبر نفسك راضياً، خصوصاً وأنه فيلمك الأول. فعندما انتهيت أنا من كتابة **عاصفة الأوراق**، روايتي الأولى، أعطيتها إلى عدة أصدقاء من أولئك الذين هم شديدو الانتقاد في العادة، وقد قالوا لي: «إنها جيدة، ولكنها ليست رواية عظيمة بالطبع». ولا بد أنهم لاحظوا شيئاً في وجهي، لأنهم سارعوا ليضيفوا: «لا يمكن لأي رواية أولى أن تكون رواية عظيمة». لقد عانيت من خيبة أمل رهيبة، وكنت أفكر: «لقد تخوزقتُ الآن حقاً؛ فأنا عاجز عن كتابة شيء أفضل من هذا». أحسست أن عالمي كله أخذ ينهار، ولم أعد أستطيع عمل شيء سوى ترديد: «لقد تخوزقت، لقد تخوزقت...»

ماركوس: ـ أما أنا بالمقابل فقد نجوت. فأنا راضٍ تماماً عما فعلناه.

غابو: ـ ولكن يبدو لي أنني أرى في وجهك ظلاً من الشك. انتبه، لم تعد مشكلتي الآن مع القصة؛ وإنما مشكلتي هي الآن معك أنت. خذ الوقت اللازم. اذهب إلى غرفتك، واسترح، واستمع إلى شيء من الموسيقى، واسترخ وبعدها سنلتقي.

ماركوس: ـ موافق.

غابو: ـ فيلم حياتك لن يكون فيلماً من نصف ساعة. ولكن يمكن له أن يكون فيلماً من ساعة واحدة، مثل فيلم أورسون ويلز *قصة خالدة*. إنه فيلم بديع! هل رأيتموه؟ إنه قصة بحار يعود إلى بيته؛ والشخصية النسائية في الفيلم تؤديها جان مورو.

روبرتو: ـ لا يمكن لأحد أن ينزع من رأسي فكرة أن هناك شيئاً مهماً قد أفلت منا أثناء التحليل... عسى أن يكون هذا الشيء هو سر الفيلم!

غابو: ـ إنني أرى هنا، في هذا التسلسل، أن هناك شيئاً ناقصاً في

النقطة الرابعة عشرة. المشهد موجود، ولكنه ناقص. وهو ما يجعل هذا البناء معطوباً، لأنك إذا كنت ستبقى محصوراً هنا يا ماركوس، فلن نعرف مطلقاً لماذا...

فيكتوريا: ـ أنا أعتقد أنه يجب علينا ألا نتجاهل، تحت تأثير السيناريو، الاقتراح الأصلي: «طبيبة نفسية لم يكن لها أي حبيب على الإطلاق تجد نفسها فجأة بين حبيبين في واحدة من جزر الكاريبي». صحيح أن المغامرة مع الأرجنتيني ليست جوهرية، ولكن واقع كونها لم تجد في بلادها قط أميرها الأزرق هو أمر لا يخلو من التشويق، وفجأة تعيش هنا في الكاريبي مغامرتها مع الرجل، وتتصالح في الوقت نفسه مع بلادها. وحل هذه التناقضات هنا، في عالم مختلف تماماً عن عالمها، هو أمر لا يخلو من مجازية جذابة.

دينيس: ـ نفترض أنه لن يكون لديها في المستقبل «مزيد من الأحزان والنسيان...»

ماركوس: ـ إنها تجد حبها في الكاريبي.

غابو: ـ في الكاريبي، ولكن بجوار بيتها أيضاً، في شخصية جارها... ما الذي تريده أكثر من هذا يا ماركوس؟ أنت جئت إلى هنا بامرأة ترى وصول طائرة هليكوبتر بينما هي تستلقي تحت الشمس إلى جوار مسبح، وانظر إلى أين وصلنا: إلى تانغو أصيل.

ماركوس: ـ لستُ متذمراً.

سوكورو: ـ ربما لم نساهم جيداً يا أخي، ولكن، مثلما يقول المثل: من يستعير حصاناً لا ينظر إلى أسنانه...

ماركوس: ـ سأدرس البناء بتمعن. وإذا ما وجدت خطأ، فيمكننا أن نناقشه فيما بعد.

غابو: ـ لو أننا توصلنا إلى بناء جيد، لكان بالإمكان حل كل شيء بسهولة. أتتذكرون قصة **أوديب ملكاً**؟ فأوديب هو شيطان عاثر الحظ يمضي على طريق، متوجهاً إلى طيبة. يهاجمه بعض قطاع الطريق. فيقتلهم أوديب. وعندما يصل إلى طيبة، يكافئونه بتزويجه من الملكة التي فقدت زوجها. لقد

صار أوديب ملكاً. ينتشر في طيبة وباء فيستشير أوديب العرافة. وتتنبأ العرافة: «عندما يُكتشف قاتل الملك، سلفك، ينتهي الوباء». يبدأ أوديب التحقيق وينتهي به الأمر إلى اكتشاف عدة أمور: فهو الوريث الشرعي لعرش طيبة، وأحد قطاع الطريق المزعومين الذين قتلهم هو أبوه، والملكة التي تزوج منها، هي أمه. وهكذا تتحقق نبوءة العرافة التي تعود إلى الفترة التي ولد فيها أوديب، فحسب تلك النبوءة، سينتهي الطفل، ابن الملك، إلى قتل أبيه والزواج من أمه. ولتفادي ذلك، يأمر أبوه نفسه بقتله، ولكن المكلف بتنفيذ الأمر يشفق على الطفل، ويعصى الأمر. ما رأيكم؟ إنه بناء متقن، دون شروخ ودون عثرات. يمكنكم أن تُدخلوا إليه كل ما تريدون. وعملياً، هذا هو ما يفعلونه منذ أربعمئة وخمسين سنة. وهذا ما أفكر أنا نفسي بعمله في سيناريو فيلم سيدعى **أوديب عمدة**. هناك رجل ينصبونه عمدة على إحدى القرى في كولومبيا كي يحاول القضاء على العنف هناك. وأخيراً، يكتشف الرجل أنه هو نفسه من يسبب العنف الذي يحاول مقاومته.

غلوريا: ـ لماذا لا نقوم بتلخيص ما اقترحناه للبناء؟ إننا مازلنا نخشى وجود أجزاء مفلتة.

سيسليا: ـ يبدو أن المشكلة الكبرى هي ما بين النقطتين الثالثة عشرة والرابعة عشرة: قرارها في الذهاب إلى الحفلة ـ أو ما يسمى هنا: استسلامها ـ وصولها إلى الحفلة مع كل ما يحدث بعد ذلك.

إيليد: ـ ولكن هناك أمور أثارت الرفض وأمور أخرى قوبلت بالرضا. على سبيل المثال، فكرة إخراجها من الفندق، وفكرة التخلص من الأرجنتيني...

مانولو: ـ مثل هذا الأمر كان سيفرض علينا تعديل السياق كله. ما لم يتضح بالنسبة إليّ هو اقتراح المونتاج المتوازي، بحوارها مع المريضة من جانب، وتقطيع الثور من جانب آخر.

دينيس: ـ لم يكن هناك موافقة على هذا الأمر.

رينالدو: ـ يمكن للحفلة أن تجري على مرحلتين: حفلة *ماتينيه* وأخرى ليلية فاخرة. يجري استعراض الثور في حفلة *الماتينيه*، وفي الليل يأكلونه على العشاء.

سيسليا: ـ أي أنه في الوقت الذي يجري فيه استعراض الثور، تكون هي في غرفتها، تقوم بالاتصال هاتفياً لاستبدال الفندق، وترى في الوقت نفسه في التلفزيون، المقابلة مع الأرجنتيني.

سوكورو: ـ وبينما هي تحاول الهرب بعد ذلك، تنتهي إلى المطبخ، حيث بدؤوا بتقطيع الثور. تصعد هي إلى غرفتها، وتتناول قرصاً منوماً، فتنام أو تتناوم. نخرج إلى الممر، لكي نسهل تخيل ما هو مضمر، ونرى مجيء العربة وفيها الشواء.

رينالدو: ـ وبعد ذلك يأتي التأمل والحوار قبالة المرآة...

دينيس: ـ وتكون هناك دعوة مسبقة موجهة من الأرجنتيني.

سيسليا: ـ هو نفسه أحضر لها الدعوة إلى غرفتها في اللحظة التي كانت تستعد فيها للنزول، لتحاول الهرب.

رينالدو: ـ في هذه اللحظة يكون هو ذاهباً إلى حفلة *الماتينيه*. وتكون الدعوة إلى حفلة الليل.

روبرتو: ـ لا بد لنا من التدقيق في كيفية ربط الأحداث والأزمنة.

غابو: ـ حسن يا ماركوس، عليك الآن أن تبدأ العمل. يوجد هنا بناء، وهذا أمر لا جدال فيه. صحيح أن البناء لا يشكل القصة، ولكنه هو الذي يمنع القصة من التسرب أو التشوش. وإذا ما غيرنا هذا البناء الآن فلن تبقى هناك دمية برأس سليم. مع أنه يمكننا محاولة ذلك، لأن هذا هو جوهر لعبتنا. فالورشة هي لعبة ندرس فيها ديناميكية الفريق مطبقة على الإنتاج الفني. إنها عملية brain-storming مطبقة على قصة، على فكرة، على صورة، على أي شيء يمكن له أن يتحول إلى فيلم. لقد تعارفنا هنا بصورة متبادلة، وصرنا نعرف كيف يفكر كل واحد منا، وعلى أي وتر يرن كل واحد منا، وفي أي مظهر تتبدى أفضل موهبة كل واحد منا، وشرارته، وثقافته، وخبرته، ومهارته؛ وهكذا نرى من خلال المناقشة كيف أن جميع هذه العناصر تتجمع وتتكامل فيما بينها مثل لعبة *بزل* (قطع تركيبية). هذا هو ما يسمى العمل في فريق. والحقيقة أن هذا أمر لا يمكن للروائي أن يفعله، لأن العمل الروائي هو عمل فردي بصورة مطلقة. هل سيخرج المخرج السينمائي يوماً إلى

الشارع حاملاً الكاميرا، لكي «يحرر» فيلمه هناك بالذات، وأمامه يمضي الممثلون؟ سيكون ذلك اليوم يوماً عظيماً بالنسبة إلى السينما. ولكن طالما يتوجب كتابة سيناريو من أجل التمكن من تصوير فيلم، فإن السينما ـ السينما الروائية على الأقل ـ ستبقى خاضعة للأدب. فمن دون هذه الركيزة الأدبية، مهما كانت مقتضبة، لن تكون هناك أفلام. يشعر أحدنا بإغراء أن يقول إنه دون السيناريو لا توجد سينما ـ وأكرر، سينما روائية ـ، ولكن ربما بدا هذا إطراء زائداً لعمل كاتب السيناريو، وهو عمل تقني إلى حد بعيد. ونقيصة السينما الكبرى على المستوى العالمي اليوم لا تكمن في التقنية ـ ولا حتى في تقنية السيناريو التي هي تقنية إبداعية ـ وإنما في نقص الأفكار الأصيلة. فما تحتاجه السينما الحالية هو هذا الشيطان البائس الذي يتصور في أحد الأيام امرأة محبطة تستلقي تحت الشمس إلى جوار مسبح وترى فجأة ظهور طائرة هليكوبتر. مثل هذا المشهد لا يخطر لأي شخص. ولكن هذا لا يكفي أيضاً. فكم من الناس تصوروا هذا المشهد، مع طائرة هليكوبتر وحتى مع الثور أيضاً، ولم يتجاوزوا ذلك؟ فالفكرة تموت لدى ولادتها إذا ما قال المرء لنفسه: «إنها فكرة عظيمة، لن أعرضها على أحد، ولن أناقشها مع أحد». والورش التي هي مثل هذه الورشة تقام لمن لا يفكرون بهذه الصورة.

القسم الثالث

الجلسة السادسة

نظرة إجمالية I

غابو: ـ لقد علمتُ أنكم تقضون الليالي في مناقشة المشروعات. أتريدون نصيحة؟ عندما تخرجون من الورشة انسوا كل شيء؛ لا تعودوا إلى التفكير في العمل حتى اليوم التالي.

مانولو: ـ إننا نحاول ذلك، ولكننا لا نستطيع.

ماركوس: ـ نبدأ التحدث في أمر آخر، وينتهي بنا الحديث دائماً إلى الموضوع نفسه. إن ذلك أشبه بالإدمان.

غابو: ـ لا بد من تعلم التحكم بالنفس. فأنا أستيقظ. ويكون أول ما أفعله هو بذل جهد لمعرفة من أنا. أنتهي من ذلك. وعندئذ أعي بأنني إنسان فان. وهذا يكفي لكي أستيقظ تماماً. وعلى الفور أبدأ في التفكير بأين وصلت في العمل أمس: آه، أجل، وصلت إلى كذا... أستحم، أتناول الفطور، أذهب إلى غرفة مكتبي وأجلس لأعمل، دون انقطاع، حتى الثانية والنصف أو الثالثة بعد الظهر. ولكنني منذ اللحظة التي أطفئ فيها الحاسوب وأنهض، لا أعود إلى التفكير في العمل حتى اليوم التالي. فإذا لم يفعل أحدنا ذلك، وإذا ما واصل تقليب الأمر في ذهنه، فإنه سيكون متعباً في اليوم التالي، وسيضجر، وسيشعر بأن القصة قد تعرقلت ولا يعود يعرف كيف يواصل. هل هذا الشيء مناسب هنا؟... لا، من الأفضل أن أضع هذا الشيء الآخر هنا... قد يكون هناك من يعمل طوال النهار ولا يتعب، ولكنني أتساءل: هل يستحق الأمر كل هذا العناء؟ هل تبرر الحصيلة قضاء أحدنا كل الوقت في هذا العمل؟

روبرتو: ـ لقد سككت للتو اسماً لهذا النمط من الناس؛ إنهم يسمون بالإنكليزية workaholics.

مانولو: ـ لا أظن أننا نصل إلى حالة من الإنهاك الذهني في قصتنا، فقصة القديس انتيرو هي بالنسبة إلي أسد ميت.

غابو: ـ وهل صرتم تطلقون على ذلك الكاتشاكو المسكين الآن اسم القديس انتيرو؟

مانولو: ـ الكاتشاكو يدعى ناتاليو، ولكنهم يخلطون بينه وبين القديس شفيع القرية... وسيكون عنوان الفيلم هكذا: القديس.

غابو: ـ يكون القديس في أول الأمر من خشب ثم يصبح بعد ذلك من لحم وعظم. لأن القرية قد حولته إلى صورة؛ ولهذا «يتعرفون» عليه حين يرونه قادماً.

رينالدو: ـ فكروا فـي أنها رؤيا.. معجزة.

غابو: ـ يطلبون منه تحقيق معجزة، وحين يرون أنه غير قادر على ذلك، يقتلونه رجماً بالحجارة باعتباره دجالاً.

رينالدو: ـ أكان هذا ما هو مقدر سلفاً؟

غابو: ـ كان مقدراً له أن يموت، أجل. إنه سيموت على أية حال، وكان موته سيأتي بطريقة سخيفة، بينما هو يموت الآن بنفحة قداسة. القديس انتيرو بكر وشهيد. إنه سعيد، فهذه ميتة لم يكن ينتظرها.

رينالدو: ـ أنا أصررت على فكرة قيامه بالمعجزة، ويكون هو أول من يفاجأ بذلك. أو بكلمة أدق، يكون هو المتفاجئ الوحيد. وهنا تنتهي القصة.

غابو: ـ فـي هذه الحالة يمكنكم اتهامي بفرض رؤاي عليكم، لأن هناك فيلماً مصنوعاً من سيناريو لي، وينتهي بهذه الصورة؛ إنه فيلم ***معجزة فـي روما***. تموت طفلة، ويعتقد الأب أنها قديسة، لأن جسدها لا يتحلل. ولكنهم يقولون للأب فـي النهاية: «أنت هو القديس».

روبرتو: ـ لنرجع إلى موضوع الـ workaholics: لقد واصلت أنا وماركوس مناقشة مشروع الطبيبة النفسية الأرجنتينية.

غابو: ـ لقد بقي ماركوس قلقاً بسبب ذلك السياق الذي لم يكتمل.

روبرتو: ـ ولكن ما يقلقني أنا هو شخصية الطبيبة النفسية نفسها. يجب نفخ شيء من الروح فيها.

ماركوس: ـ روبرتو يقول إنني أنا الطبيبة النفسية.

غابو: ـ هذا محتم. فكل شخصية رئيسية، ومهما حاول أحدنا تقنيعها، ستبقى هي شخصيته نفسها بهذا القدر أو ذاك.

رينالدو: ـ لقد قال فلوبير: «إيما بوفاري هي أنا».

غابو: ـ أرى غلوريا متململة. ركزوا انتباهكم جيداً الآن؛ فلنر ما الذي جاءتنا به هذه الغاليسية.

غلوريا: ـ لستُ غاليسية. وما جئت به يمكن تلخيصه فـي جملة واحدة: *«الكمان الأول يصل متأخراً على الدوام»*.

ماركوس: ـ أنت تعنين الكمان الأول فـي أوركسترا بالطبع؟ أهذا هو عنوان الفـيلم؟

غابو: ـ هذا هو العنوان. عنوان جميل. ليس من المناسب على الإطلاق تقريباً أن يوضع العنوان مسبقاً لأن العنوان الجيد تقدمه القصة نفسها؛ فمع تصاعد القصة، تتنامى إمكانية العثور على عناوين أفضل.

الكمان الأول يصل متأخراً على الدوام

غلوريا: ـ تبدأ القصة على النحو التالي: يرن جهاز مذياع- منبه مصدراً موسيقى لفـيفالدي...

غابو: ـ فـيفالدي يجلب سوء الطالع. من الأفضل وضع ألبينوني الذي كان عازف كمان.

غلوريا: ـ ... وينهض شخصان من السرير: زوج وزوجه. يتوجه الزوج إلى الحمام وهي إلى المطبخ. كل حركاتهما آلية. قطع. ينتهي كلاهما من تناول الفطور. يتناول هو كماناً موضوعاً فـي علبته، ويخرج ليركب سيارته وتلوح له المرأة بيدها مودعة عند الباب. قطع. المرأة تدير قرص الهاتف على رقم ويرد أحدهم، من بين كواليس مسرح: «لا يا سيدتي، لم يصل بعد. الكمان الأول يصل متأخراً فـي أيام الجمعة على الدوام». قطع. تظهر هي، بوجه ذاهل.

غابو: ـ عندما تتصل بالهاتف، كم من الوقت يكون قد مضى على خروج الرجل؟ يخيل إلى المرء أن الحدثين متتاليان مباشرة.

ماركوس: ـ المكالمة غير مبررة فـي هذه الحالة، لأن عازف الكمان لم يحصل على الوقت اللازم للوصول.

غابو: ـ وكيف نعرف أنه عازف كمان؟

غلوريا: ـ يُعرف ذلك لأنه خرج من البيت حاملاً الكمان فـي العلبة، ولأن المرأة، عندما تتصل...

غابو: ـ انتظري، أنا لا أعرف ذلك. عرفته الآن لأنك تقولينه لي... بل أكثر من ذلك، فعندما اتصلتْ بالهاتف، ظننتُ أنها ستضرب موعداً مع عشيقها، مستغلة غياب الزوج...

سيسليا: ـ يا لك من سيئ الظن!

غلوريا: ـ ما يحدث الآن هو أن سيارة عازف الكمان متوقفة في أحد الشوارع. يخرج هو منها، ويتوجه إلى متجر موسيقى. هناك بيانوهات، وأجهزة غريبة، وغراموفونات، واسطوانات... يدخل الرجل، ويحيي البائع، ويواصل تقدمه إلى عمق المحل، يدفع باباً صغيراً مموهاً و... (قطع). يُفتح الباب نفسه ويخرج شخصان، عازف الكمان ورجل آخر، وكل منهما يحمل في يده كماناً في علبته. يخرجان من المتجر، يجتازان الشارع، يصعدان إلى السيارة ويختفيان بعيداً. قطع. يصلان إلى فندق، يتوجهان إلى كونتوار الاستقبال، دون أن يفلتا الكمانين. يطلبان المفتاح بكل تلقائية ويدخلان إلى المصعد. من الواضح أنهما نزيلان. قطع. يدخلان غرفة الفندق. يضعان الكمانين اللذين في العلبتين فوق السرير، يفتحان العلبتين ونرى أن ما في الداخل ليس كمانين، وإنما بندقية مزودة بمنظار مكبر.

سيسليا: ـ بندقيتان.

غلوريا: ـ بل بندقية واحدة. بندقية مفككة في عدة قطع موزعة على العلبتين، وكأنها كمانان. يبدأ عازف الكمان بتركيب البندقية بينما ينظر الآخر خفية من النافذة. ينضم إليه عازف الكمان، يرفع البندقية، يسدد... وما نراه من خلال المنظار هو منصة على أحد جانبي الشارع، وهناك أعلام وكراس على منصة، لكن المكان كله خالٍ.

غابو: ـ إنها عملية اغتيال. إنهما يعدّان لعملية اغتيال.

غلوريا: ـ من الواضح أنه سيجري احتفال عام وأن هناك من سيُلقي خطاباً. يصوب عازف الكمان بدقة باحثاً بالمنظار عن الموقع الذي سيكون فيه الخطيب بالضبط. يضغط زناد البندقة الفارغة من الرصاص. ثم يُخفض البندقية ويبدأ بفكها من جديد. وفي أثناء ذلك، يقوم الآخر بحساب الزمن

فـي ساعته. يبدو راضياً. قطع. عازف الكمان يحمل الكمان دون العلبة فـي يده ويدخل مسرعاً إلى منصة مسرح حيث الأوركسترا تتدرب. ينظر إليه مدير الفرقة نظرة ليست كثيرة المودة. يجلس عازف الكمان فـي مكان تشريفـي - المكان المخصص تقليدياً للكمان الأول - وينغمس فـي التدريب، دون أن ينطق بكلمة. قطع. ليلاً. عازف الكمان يدخل إلى بيته. المرأة جالسة فـي الصالون، إنها تنتظره دون ريب. وما إن يدخل حتى تصرخ به، بلهجة محقق: «أين كنت؟ لقد اتصلت بك فـي...» ولكن الرجل لا يهتم بها؛ يترك الكمان فـي علبته على الأريكة، ويجتاز الصالون دون أن ينطق بكلمة واحدة، ويدخل إلى حجرته. قطع. يرن المذياع- المنبه، وينهض الشخصان من السرير ويتكرر الروتين السابق نفسه...

غابو: - بكادرات مختلفة.

غلوريا: - وبعض الاختلافات الأخرى؛ فهي على سبيل المثال، لا تخرج الآن لوداعه... لكنها تتصل بالمسرح ويردون عليها بالجواب نفسه: «لا يا سيدتي... الكمان الأول يصل متأخراً فـي أيام الجمعة على الدوام».

غابو: - ولكن، هل اليوم هو الجمعة أو السبت؟

غلوريا: - توالي الروتين هذه المرة لا يعني اليوم التالي، وإنما الأسبوع التالي.

سيسليا: - يجب أن يكون ذلك واضحاً.

غلوريا: - وتتكرر الآن العملية نفسها إلى أن يطل عازف الكمان من النافذة، ونرى أن الحفل قد بدأ. يسدد بمنظار بندقيته نحو الخطيب الذي يومئ فـي هذه اللحظة من فوق المنبر، ويطلق النار. نرى من خلال المنظار الخطيب وهو يهوي. نرى الفوضى التي تنتشر فـي الشارع. وفـي الفندق، لا يتأثر عازف الكمان ومرافقه. يفكان البندقية.. يخبئان الأجزاء فـي علبتيهما ويغادران.

غابو: - أيغادران هكذا، باطمئنان، دون أن يوقفهما أحد أو يسألهما شيئاً؟

غلوريا: ـ أجل، إنهما نزيلان. يعرفونهما؛ فمنذ أيام ينزلان هناك.

رينالدو: ـ لا بد أن علب الكمانات تلفت الانتباه فـي مثل هذه الظروف.

غلوريا: ـ لم أفكر فـي هذا. السياق ينتهي بالنسبة إليّ مع عملية الاغتيال. ومن هناك أنتقل بواسطة القطع، ثم مرة أخرى الروتين اليومي المعتاد: المنبه، الفطور، خروج عازف الكمان، إلى آخره. الفرق الوحيد هو أن المرأة لا تبقى فـي البيت هذه المرة، وإنما تلحق به؛ فور رؤيته يركب سيارته. تركب هي سيارة أخرى وتلحق به. قطع. الرجل يلتقي مرة أخرى بشريكه فـي محل الموسيقى؛ يفتح علبة الكمان ويضع الشريك فـيها، وبحذر شديد، قنبلة. يخرج الرجل بالعلبة، وكأنها كمان، يجتاز الشارع، يركب سيارته وينطلق. المرأة التي أوقفت سيارتها فـي مكان قريب، تراه يخرج وتلحق به. قطع. يتوجه الرجل إلى المسرح؛ يصل. يوقف سيارته فـي شارع جانبي وينزل منها حاملاً كمانين. فـي علبتيهما بالطبع. تركض هي فـي أثره، تلحق به وتؤنبه فـي عرض الشارع: «ما الذي يجري، لماذا كل هذا الغموض، لماذا فـي كل يوم جمعة...» ولكن الرجل يتابع سيره، يتركها قبل أن تكمل كلامها؛ وهو عملياً لا يرد على الإطلاق؛ فطوال الفـيلم لا يبادلها الحديث.

غابو: ـ أنت تروين القصة ولكنك لا تقترحين البناء، أليس كذلك؟

غلوريا: ـ المسألة هي أن القصة خطرت لي هكذا: كاملة، من البداية إلى النهاية... لم يبق إلا القليل. حين ترى أن زوجها لا يهتم بها، يجن جنون المرأة، تقترب منه من الخلف، وتنتزع أحد الكمانين من يده، وتهرب. يقف الرجل حائراً، لا يعرف ما يفعل، ثم يدخل أخيراً إلى المسرح. قطع. عرض احتفالي. جميع الموسيقيين ما بين الكواليس يرتدون بدلات الفراك؛ والقاعة ممتلئة، والكونشيرتو يوشك أن يبدأ... الموسيقيون ـ وبينهم عازف الكمان ـ يحتلون مقاعدهم فـي الأوركسترا. يدخل قائد الاوركسترا. وفجأة، عبر الممر الأوسط فـي قاعة المقاعد، تظهر المرأة وهي تحمل الكمان فـي علبته بين ذراعيها. تتقدم باتجاه المنصة. أعضاء الأوركسترا واقفون جميعهم، والكمان الأول فـي المقدمة... المرأة تنظر إليه، تكاد تلمسه بيدها تقريباً، تصرخ له

بشيء ـ يمكن أن تقول عبارة من نوع «لن تعود إلى العزف على هذا الكمان مطلقاً» ـ ودون أن تفتح العلبة، تلقي بالكمان المزعوم إلى الأرض. الانفجار رهيب. النار والدخان يغطيان الشاشة كلها.

غابو: ـ حسن، يجب علينا أن نطبق منهجاً آخر في العمل. هذه القصة لا تحتاج إلى سياق. ما تحتاجه هو التحليل. واليوم تغيب بعض أعضاء الورشة، ولهذا سيكون علينا نحن الحاضرين أن نبذل جهداً إضافياً.

غلوريا: ـ أنا أحب أن تحافظ القصة على البناء الذي هي عليه.

روبرتو: ـ أنا أرى أن ثمة مشكلة جدية في الاحتمالات: مسألة القنبلة. إنها تنتزع من زوجها العلبة التي يحمل فيها القنبلة. فكيف يمكن له أن يبقى هادئاً؟

غلوريا: ـ أردتُ أن ألعب على فكرة أنه لم ينتبه إلى ذلك إلا عند وصوله إلى المسرح، حيث يفتح العلبة لرؤية الكمان. إنه يظن أنها أخذت علبة الكمان. فالعلبتان متشابهتان تماماً، ولهما الوزن نفسه تقريباً.

روبرتو: ـ حسن، يستعير كماناً آخر ويتجاهل المرأة. سيكون لديه متسع من الوقت لمناقشة الأمر في البيت، عند عودته. ولكن عندما يرى المرأة تدخل إلى المسرح وتتقدم في الممر والعلبة في يدها، سيكون عليه أن يفعل شيئاً ـ لست أدري... يهرب، يطلق صيحة إنذار..ـ لأنه يعرف أنها تحمل القنبلة...

غلوريا: ـ ولكنه لا يعرف أنها ستلقي العلبة إلى الأرض. وحتى لو كان يظن أنها ستلقي بها ـ مثلما فعلت بالفعل ـ، أليس هناك احتمال عدم انفجار القنبلة؟

سيسليا: ـ ولكنك تتركين أشياء كثيرة للمصادفات: أن يكون في العلبة كمان أو قنبلة، أن تنفجر القنبلة أو لا تنفجر...

سوكورو: ـ يجب تحديد الشخصية بصورة أفضل. فهو ليس عازف كمان، أو بعبارة أدق، ليس عازف كمان فقط: بل هو إرهابي أيضاً. إنه قادر على قتل وزير ببرودة أعصاب. وبما أنه كذلك، كيف لا يتخلص من زوجته إذا كانت تزعجه؟ فهي لا تساوي عنده شيئاً.

رينالدو: ـ وهل لمحترف مثله ـ أعني محترف إرهاب ـ أن يسمح لزوجته بالاحتفاظ بالعلبة التي تحتوي القنبلة؟

غلوريا: ـ وماذا إذا كانت القنبلة قد أُعدّت لتصفـية الزوجة تحديداً؟

سيسليا: ـ هل سيغتال الخطيب أولاً ثم يصفـي زوجته بعد ذلك؟

ماركوس: ـ سأعود إلى الوراء. لم تتم عملية الاغتيال بعد. ألا يكون من المناسب أن تعزف الفرقة الموسيقية فـي الاحتفال الذي سيتكلم فـيه الخطيب؟ الرجل هو قائد نقابي. والفرقة الموسيقية تهدد الحفل.

غابو: ـ وإذا ما وصل عازف الكمان متأخراً، بعد أن يكونوا قد اغتالوا الرجل؟

فـيكتوريا: ـ ما هو عمر عازف الكمان يا غلوريا؟

غلوريا: ـ أربعون أو خمس وأربعون سنة.

فـيكتوريا: ـ إنني أتصور أنه مازال يحتفظ بمظهر جيد، لأن الزوجة مازالت مغرمة به. لاحظي أنها تعدّ له الفطور، وتخرج لوداعه عند الباب، وتغار عليه... وهي تشعر بالغم طبعاً، لأنه لا يأبه بها.

رينالدو: ـ لا تعجبني هذه النهاية الأوبرالية للقنبلة، حيث تتطاير أشلاء الفرقة الموسيقية فـي الهواء...

غابو: ـ ما الذي تريدين أن ترويه بالضبط يا غلوريا؟

غلوريا: ـ قصة هذين الزوجين، إنهما زوجان لا يعرف أي منهما أي شيء على الإطلاق عن الآخر. فالرجل غير مهتم بها، والمرأة لا تعرف عن الرجل شيئاً، لأنه يعيش حياة مزدوجة ويخفـي عنها الجزء الأكثر استعراضية من حياته.

روبرتو: ـ ... والمرأة هي قدره المحتوم. فالخطر يأتي منها.

روبرتو: ـ وعندما ينتبه إلى ذلك، يكون الوقت قد فات.

غابو: ـ أنا أرى الخطأ فـي المظهر البوليسي للقصة. سأوجه بعض الأسئلة الأولية، من تلك التي لا يوجهها أحد إلى أن يواجهها: باسم من حُجزت الغرفة فـي الفندق؟ وهل ينتمي صاحب الفندق أيضا إلى المنظمة الإرهابية؟

غلوريا: ـ يمكن أن تكون الغرفة محجوزة باسم الفرقة الموسيقية، باسم مدير الفرقة. والرجلان هما عازفا كمان يذهبان للتدرب هناك، في مكان هادئ.

غابو: ـ لا يمكنك أن تروي فيلماً يقتلون فيه شخصية مهمة دون أن تعرفي ما الذي سيحدث بعد ذلك. فجثة مثل هذه لا يمكن دفنها بهذه البساطة؛ لا بد أن تجري تحريات، وتحقيقات قضائية... الطلقة خرجت من نافذة هذه الغرفة، في هذا الفندق، والغرفة كانت مؤجرة لفلان...

غلوريا: ـ الرصاصة أُطلقت من بندقية مزودة بمنظار، ومن مسافة بعيدة جداً. ليس من السهل معرفة...

غابو: ـ بل يمكن معرفة ذلك. فمن خلال تحليل يستند إلى علم القذائف، يمكن تحديد المكان الذي خرجت منه الطلقة بدقة.

غلوريا: ـ في النسخة الأولية من القصة، لم تكن الزوجة هي التي تطارد عازف الكمان، وإنما الشرطة. يراه رجال الشرطة وهو خارج من متجر الموسيقى حاملاً علبة كمان تحت إبطه، وعندما يجبرونه على وقف السيارة ليقوموا بالتفتيش ـ ولأنه يعتقد أنه يحمل تلك العلبة وحدها ـ يُخرج الرجل وهو واثق تماماً علبة أخرى، العلبة الحقيقية، ويعرضها عليهم. أقول إن هذا ما كان يظنه هو، ولكن بما أن العلبتين متشابهتان تماماً، فإنه يخطئ، ولدى فتحها... القنبلة. وهكذا ينتهي الفيلم.

غابو: ـ أول ما رويته لنا هو قصة جريمة، عملية اغتيال إرهابية، وهذا أمر لا يمكن أن يبقى معلقاً هكذا. إنه أمر يستدعي حبكه جيداً من خلال تحقيق بوليسي.

غلوريا: ـ سيكون ذلك فيلماً آخر.

غابو: ـ المسألة هي أن عملية الاغتيال وحدها هي فيلم آخر. ثم فكري في العنوان، ما هي الخدمة المحتملة التي سيوفرها كدليل براءة لرجلنا. ففي اليوم الموعود، عندما يصل إلى المسرح، تكون عملية الاغتيال قد وقعت وانتشر الخبر في المدينة كلها؛ وسيكون هذا الأمر عملياً هو موضوع حديث موسيقيي

الفرقة... بعد ذلك ستُجري الشرطة تحقيقاتها، وتصل إلى الفندق، وإلى الغرفة، وأخيراً تصل إلى عازف الكمان. ما الخدمة التي سيوفرها له التدريب، والعمل مع الأوركسترا إذا كان سيصل في هذا اليوم متأخراً أيضاً؟

غلوريا: ـ المرأة هي التي ستوفر له دليل البراءة. ستقول إنه خرج في ذلك اليوم متأخراً لأن السيارة كانت معطلة وكان لا بد من دفعها.

غابو: ـ هنالك أمور أخرى إذن يتوجب ضبطها، لأن المرأة تعرف أن ذلك ليس صحيحاً. وتعرف أنه هو أيضاً يعرف ذلك. والأسوأ: أنها تعرف أنه يعرف أنها تعرف. هل الأمر واضح؟

غلوريا: ـ أجل. قد تكون هذه هي القصة التي أردتُ روايتها.

غابو: ـ ولكنك تفتالين في البدء رئيساً ثم تريدين مني بعد ذلك أن أركز اهتمامي على قصة القاتل وزوجته...

سوكورو: ـ لم يكن القتيل رئيساً. لقد قلنا إنه زعيم نقابي.

رينالدو: ـ إنها جريمة سياسية على أي حال؛ وهذا أمر يفتح المجال لكثير من إشارات الاستفهام.

غابو: ـ أتعرفون ما الذي أعتقده أنا؟ أن يقتلها. ليس لأنه ملّها، وإنما لأنها اكتشفت أمره، لأنها انتبهت إلى أنه هو من نفذ عملية الاغتيال. وهل ستبلغ الشرطة عنه؟ لا. إنها تحتفظ بهذا الأمر كسلاح احتياطي لابتزازه عاطفياً.

سوكورو: ـ هل تتستر عليه لكي تتسلط عليه؟

غابو: ـ إذا ما روينا المسألة بصورة سوية، فسوف تكون كما يلي: عازف كمان ينتمي إلى منظمة إرهابية، ينفذ عملية اغتيال. لقد أعد للعملية خطوة خطوة، بمنتهى الدقة... لن يخلف أي أثر، ولديه الحجة المتقنة التي تثبت عدم وجوده في موقع الجريمة؛ فالرجل ليس بارعاً في الكمان وحسب: بل هو بارع في الجريمة أيضاً. ولكن يظهر ما لم يكن قد أخذه في الحسبان: فزوجته اكتشفت الأمر. لقد انتبهت إلى كل شيء. وعندما تحين اللحظة الحاسمة، تقدم المرأة للشرطة معلومات مناقضة: «أجل يا سيدي، أنا نفسي أوصلته بسيارتي هذا الصَباح، وتركته عند باب المسرح في الساعة كذا».

هذا يعني أن المرأة تتحول فجأة، ودون سابق إنذار، إلى متواطئة مع زوجها. متواطئة *بعد التنفيذ*. وينتبه الزوج إلى ما يجري: ويدرك أنها تعرف.

سوكورو: ـ ولكن، لماذا ستتجه شكوك الشرطة نحوه؟

غابو: ـ الحسابات الباليستية لمسار الرصاصة تقود إلى الفندق، والوصول إلى الفندق يقود إلى النزلاء الذين يحملون علب كمان، وعلب الكمان تؤدي بالاستدلال البسيط إلى المذنبين.

غلوريا: ـ ليس هناك ما يدعو صاحب الفندق إلى تقديم المعلومات؛ فهو متواطئ أيضاً.

غابو: ـ وهل تظنين أن الشرطة لن تشك به؟ ليس من السهل إخفاء جريمة مثل هذه.

روبرتو: ـ إننا نبدّل القصة دون أن نتساءل عما إذا كانت هناك خيارات أخرى، دروب أخرى لا تحرفنا عن المشروع الأصلي... أنا أرى أنه يتوجب علينا تجنب عملية التحقيق البوليسي كلها، حتى لا يتحول العمل إلى فيلم بوليسي. ما الذي سيجري إذا ما أخفق تنفيذ الاغتيال؟ فعملية الاغتيال تفشل، وتكون المرأة بالتحديد هي سبب الفشل.

غابو: ـ هذه الفكرة أكثر ملاءمة لنصف الساعة. ويمكن تلخيص القصة هكذا: تكتشف امرأة أن زوجها ـ وهو عازف كمان بريئ يصل متأخراً على الدوام إلى عمله في أيام الجمعة ـ هو منفذ عملية اغتيال. فتُشعر الزوج بأنها تعرف ـ ربما تفعل ذلك بنية ابتزازه ـ حين يرى أن أمره قد انكشف، يقتلها. ولكن، هل هذا هو ما تريد غلوريا أن ترويه؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكننا مساعدتها لكي ترويه بطريقتها؟

غلوريا: ـ ليس من السهل الإجابة في الحالتين.

روبرتو: ـ في روايتك للقصة يا غلوريا يموت الجميع. فهل ستموت المرأة وحدها في هذه النسخة الجديدة؟

غلوريا: ـ إذا ما استبقينا القنبلة في العمل، فأغلب الظن أنها لن تموت وحدها...

غابو: ـ مشكلة القنبلة هي أنها تطرح مشاكل كثيرة. كيف يمكن لعازف الكمان ألا يعرف في أي علبة توجد القنبلة، طالما أنه أمضى حياته وهو يحمل الكمان ويعرف وزنه بالمليمتر؟

روبرتو: ـ فلنحذف القنبلة إذن. تعمد هي إلى قتله بمسدس، بدافع الغيرة. إنها تتصور أن زوجها يصل متأخراً على الدوام في أيام الجمعة لأنه يلتقي بامرأة أخرى.

غابو: ـ سيبقى واضحاً على أي حال أن العلاقة بينهما متدهورة جداً. ولو كانت العلاقة بينهما جيدة لوجدنا مخرجاً آخر عندما تكتشف هي أن زوجها يُعدّ لعملية اغتيال. إنه لم يقل لها شيئاً ليبدد قلقها. لكنها بعد أن صارت تعرف الحقيقة الآن، يمكن أن يحدث أحد أمرين: فإما أن تقرر الصمت، والتستر على الزوج، أو تسعى إلى إقناعه بالعدول عن ذلك. ويمكن في الحالة الأخيرة أن يحدث أحد أمرين: فإما أنه يرفض التخلي عن عمليته، وتتستر هي عليه بالرغم من ذلك، وإما أنه يرفض التراجع وتقرر هي الوشاية به.

إيليد: ـ وفي هذه الحالة الأخيرة يعمد هو إلى قتلها.

رينالدو: ـ مازالت فكرة الاغتيال تحرف لنا مسار القصة.

سوكورو: ـ ولكن عملية الاغتيال لن تنفذ الآن.

رينالدو: ـ ستنشأ أجواء ترقب على أي حال. إننا نخلق لدى المشاهد توقعات لن نشبعها فيما بعد. ربما يجب ألا يكون الشخص عازف كمان، وإنما فني.. ميكانيكي مثلاً.

غلوريا: ـ أتريدون نزع صفة عازف الكمان الأول عن الرجل؟ مستحيل!

ماركوس: ـ يمكن للزوجة أيضاً أن تكون عازفة كمان. وهي تكتشف أن زوجها يعدّ العدة لعملية اغتيال بينما هي تستعد للتدرب في بيتها، إذ تخطئ وتأخذ علبة كمان زوجها. وعندئذ تجد القنبلة.

غلوريا: ـ لا يمكن لمحترف إجرام مثله أن يحمل أسلحة إلى بيته على الإطلاق.

ماركوس: ـ فلنتخيل أنه فعل ذلك. في يوم الخميس ليلاً تكتشف المرأة

وجود البندقية المفككة داخل العلبة. وفـي صباح يوم الجمعة، عندما يذهب هو إلى الحمام، تستبدل العلبة بواحدة أخرى. والرجل لن يفكر فـي تفحص هذه العلبة قبل خروجه؛ فلا مبرر لذلك، لأنه تفحصها فـي الليلة السابقة. حسن.. يصل الرجل إلى الفندق، وينظر من النافذة. يتأكد من أن الاحتفال قد بدأ. يفتح الحقيبة ليُخرج البندقية و... آه، مفاجأة! ففـي علبة الكمان لا يوجد سوى الكمان. لقد أخفقت عملية الاغتيال.

غابو: ـ ما رأيكم فـي أن يبدأ الفـيلم ببساطة هكذا؟ تتوقف سيارة أمام سوبر ماركت. ينزل منها رجل يحمل حقيبة. يدخل الرجل إلى السوبر ماركت، يختار بعض الأشياء عن الرفوف، ويترك الحقيبة على الأرض، إلى جانب إحدى الخزائن. يذهب إلى الصندوق، يدفع ثمن ما أخذه ويخرج. نرى السيارة تبتعد وبعد لحظة من ذلك ـ بوووم! ـ ينفجر السوبر ماركت. يصل الرجل دون تأثر إلى المسرح، يتوجه إلى موقعه ضمن الاوركسترا التي بدأت التدرب، يؤنبه المدير على تأخره، فـيدمدم هو بعبارة اعتذار ويجلس بهدوء للمشاركة فـي التدريب. الشرطة لا تكتشف بأي حال حقيقة انفجار السوبر ماركت... ولكن الزوجة تكتشف ذلك. فعندما تسمع الخبر من التلفزيون، تشم شيئاً مريباً...

غلوريا: ـ هل يراودها الشك بزوجها؟ لماذا؟

غابو: ـ هذا ما يتوجب علينا تقصيه. بينما الرجل يدخل إلى السوبر ماركت، تقوم المرأة ـ فـي مونتاج موازٍ ـ بالاتصال هاتفـياً بالمسرح. «أتريدين الكمان الأول؟ لا يا سيدتي، إنه غير موجود. فالكمان الأول يصل متأخراً فـي أيام الجمعة.» لقد بدأت هي بتفحص كل شيء فـي البيت، وانتبهت من خلال بعض التفاصيل إلى أن هناك شيئاً غريباً يحدث. إن ما يحركها حتى الآن هو الغيرة؛ لكنها فـي تلك الليلة، وبينما هي تسمع الأخبار من التلفزيون مع زوجها، تلتفت نحوه بهدوء وتقول له: «أنت اقترفت هذه الجريمة». أترون؟ لا حاجة إلى أي تحقيقات بوليسية؛ فكل شيء يتكشف من خلال علاقة الزوجين وحسب.

روبرتو: ـ الأمر غير واضح بالنسبة إلي: ما الذي نريد صنعه حقاً؟

غابو: ـ تقديم خيارات إلى غلوريا لكي تختار.

روبرتو: ـ هناك خياران: إما أن يقتل الزوج الزوجة، أو العكس. وأنا أفضل الخيار الأول. ولكن يجب أن يقتلها مع سبق الإصرار والترصد، مثلما يقول المحامون عادة. كيف؟ بجعلها شريكة في المشروع الإرهابي، ولكن كوسيلة للتخلص منها وحسب.

سوكورو: ـ التخلص منها دون التعرض للعقاب.

روبرتو: ـ إنه يفكر بعملية اغتيال تكون فيها هي نفسها القنبلة الموقوتة. دون أن ترتاب هي أو المشاهدين بذلك.

غابو: ـ هذه قصة يجب تركيبها بالكامل.

غلوريا: ـ ولكنني لا أستطيع أن أتصور كيف يمكن إقناع امرأة من هذا النوع بالتحول إلى إرهابية بين ليلة وضحاها.

سوكورو: ـ إنها لا تتحول إلى إرهابية ولا إلى أي شيء مشابه. فعندما تكتشف أن زوجها يعيش حياتين مختلفتين، تحاول مساعدته، بدافع الحب؛ ولأنها تشعر كذلك بأنها ستتمكن بذلك من السيطرة عليه، أو من وقفه على الأقل. فيشعر الرجل بوجود قدر من الابتزاز في موقفها، ولأنه متآمر محترف، يشعر كذلك بالخطر الكامن: فهي تعرف حقيقته، ويمكنها بالتالي أن تشي به إلى الشرطة إذا ما أرادت. وحيال هذه النقطة الفاصلة، يدفعها إلى الاعتقاد بأنها هي التي ستعيد تطبيع حياته، وفي أثناء ذلك، ودون أن تلاحظ هي نفسها، يدفع بها إلى فخ قاتل.

سيسليا: ـ ولا تنتبه هي إلى أي شيء حتى اللحظة الأخيرة.

غلوريا: ـ أعترف بأنني لا أرى الوضع بوضوح.

غابو: ـ يطلب من المرأة أن تقدم له خدمة كبيرة وتوافق هي على ذلك. وتتلخص الخدمة المطلوبة في إيصال علبة إلى مكان معين. وفي العلبة توجد القنبلة؛ وقد أعدّها بطريقة لا يمكن لها إلا أن تنفجر بها. إنها عملية يُفترض أن يشارك بها هو نفسه أيضاً. يذهب متنكراً، ويبقى في السيارة، للحراسة

وتوفير الحماية لها في الظاهر. وتنزل هي من السيارة وتمشي مسرعة نحو المكان المتفق عليه. وتنفجر القنبلة. عندئذ ينزع بهدوء باروكة الشعر التي يتنكر بها، وينطلق بالسيارة مبتعداً عن المكان.

غلوريا: ـ أنا سأعود لحظة إلى السوبر ماركت. لقد اشترى من هناك بعض الأشياء، أليس كذلك؟ فعل ذلك قبل أن يترك الحقيبة على الأرض... حسن، ما ستجده المرأة في البيت، وما سيوفر لها ومضة الكشف هو كيس السوبر ماركت. فاسم السوبر ماركت وعنوانه مطبوعان بحروف كبيرة على الكيس.

غابو: ـ يوجد في السوبر ماركت نظام مراقبة إلكتروني، وهناك كاميرا تصور كل ما يحدث أمامها. يتم إنقاذ الشريط وعرضه في التلفزيون لإظهار المشتبه به، ولكن لا يمكن التعرف على المشبوه بسبب تنكره. وما تجده المرأة في الكيس في اليوم التالي هو بعض عناصر ذلك التنكر: باروكة شعر، وشارب مستعار، ونظارة...

رينالدو: ـ ولكنها منذ رؤية المشتبه به في التلفزيون تشعر بهاجس ما: إنه هو. صحيح أنه لا يمكن التعرف عليه، ولكن هناك شيء ما في ذلك الرجل ـ لمسة ما، إيماءة، طريقته في تحريك رأسه... ـ تكشفه لعينيها.

غلوريا: ـ للاقتراح وقع جديد، ولكنه لا يبدو لي مقنعاً.

غابو: ـ الأمر يعتمد على الشخص نفسه يا غلوريا. ويمكن لشخص ما أن يتنكر بطريقة لا تتيح لأمه نفسها أن تتعرف عليه. أعني إذا نظرت إليه وجهاً لوجه، أما من الخلف فيمكن التعرف عليه. وفي قصتنا تتعرف المرأة عليه ـ أو أنها تشك به على الأقل ـ ولكنها لا تقول شيئاً؛ تحتفظ بالسر وتبدأ التقصي...

غلوريا: ـ الآن لدي انطباع بأننا نسير في طريق سليم.

غابو: ـ سأعترف لكِ بأمر: لقد ظننتُ في البدء أنه سيكون من المستحيل توجيه القصة مثلما تريدين. فكل شيء كان يبدو لي مشوشاً ومختلطاً. كيف يمكن حل المشاكل التي تثيرها عملية الاغتيال؟ وكيف نجعل سلوك المرأة والزوج مقنعاً عندما تنتزع منه العلبة، أمام المسرح؟ وكيف نفسر سلوكه

عندما يراها تقترب من المنصة والقنبلة فـي يدها؟ أما الآن، فإننا نضع مخطط قصة محتملة. الطريقة التي سيقتل بها زوجته لا تسبب لي القلق؛ فهذه فـي نهاية المطاف مشكلة تقنية سنجد لها حلاً. المهم هو الخطوة السابقة، عندما تكتشف هي حقيقته، والطريقة التي سينسج بها شباكه لكي يوقع المرأة فـي المصيدة دون أن تنتبه. الرجل قاس ولا يعرف الشفقة، إنه يخلو من أي وازع من ضمير؛ وهذا أمر لا يخلو من فائدة، لأنه سيتيح لنا إنهاء القصة فـي نصف ساعة.

غلوريا: ـ الشيء الوحيد الذي يحزنني هو ضياع الطبيعة غير اللفظية للقصة. فقد تصورت قصة تجري دون حوار.

غابو: ـ ولم لا؟ فلنصنع فـيلماً صامتاً بالكامل.

غلوريا: ـ باستثناء التلفزيون. فمذيع نشرة الأخبار هو الوحيد الذي يمكنه أن يتكلم.

رينالدو: ـ وما يقوله المذيع هو أن جميع الأشخاص الذين يظهرون فـي الشريط قد حضروا طوعاً إلى الشرطة، أو حددوا أماكن تواجدهم... جميعهم، باستثناء هذا الرجل الذي يعرضون صورته بكاميرا بطيئة. وهذا الرجل تحديداً هو الذي يخيل إلى الزوجة أنها قد تعرفت عليه.

غابو: ـ لا تعقد الأمور كثيراً. ما تقوله نشرة الأخبار هو أن الشرطة تبحث عن هذا الرجل. وهذا يكفـي.

روبرتو: ـ إنني أتذكر الآن يا غلوريا أنه كان هناك حوار فـي النسخة الأصلية للقصة: المرأة وهي تتكلم بالهاتف مع الرجل الذي فـي المسرح: «لا يا سيدتي، فالكمان الأول يصل...»

غلوريا: ـ كانت تلك هي العبارة الوحيدة التي ستقال طوال الفـيلم.

روبرتو: ـ إذا ما استخدمت فـي الفـيلم بعض الحوارات القليلة ـ القصيرة والحاسمة ـ فإنه سيتولد لدى المشاهد انطباع بأن الفـيلم صامت.

غابو: ـ هذا صحيح: فجعل الفـيلم صامتاً بالمطلق هو تبجح تقني غير ضروري.

روبرتو: ـ عندما ترى صورة المشتبه به فـي التلفزيون، يجب ألا توقن بأنه زوجها. تراودها الشكوك. وهكذا ينشأ توتر: هل ستعرف أم أنها لن تعرف أنه هو؟

غابو: ـ التوتر ينشأ عندما تبدأ هي بالتفتيش فـي البيت، ثم يزداد التوتر عندما ينتبه المتفرج إلى أن الزوج يحضّر لها فخاً.

روبرتو: ـ لماذا لا نطور خطي التوتر فـي الوقت نفسه؟

غابو: ـ لأن ذلك معقد جداً ولا يبرر الجهد المطلوب.

روبرتو: ـ ولكنه يزيد على أي حال من مستوى المكيدة فـي الفـيلم.

غلوريا: ـ نرى الزوج وهو يعد العدة للعملية الإرهابية التالية ـ بمساعدة زوجته فـي هذه المرة ـ ولكننا لا نتخيل بعد أن الضحية التالية ستكون هي نفسها.

غابو: ـ المرأة تموت، وتتعرف الشرطة على الجثة، وتذهب بالطبع لإخبار الزوج بما حدث. فـي هذه اللحظة لا تكون لدى الشرطة شكوك حوله، ولكن هناك شيء...

غلوريا: ـ تفصيل صغير يكشفه. يمكن أن تكون لهذا التفصيل علاقة ما بالكمان.

غابو: ـ ما يرويه الفـيلم هو التحضير للجريمة الكاملة. ولكن ما يبدو فـي الظاهر هو التحضير لعملية اغتيال، والمرأة هي مركز العملية. لايمكن لزوجها بالطبع أن يطلب منها: «أرجوك أن توصلي هذه الملابس إلى المصبغة»؛ وإنما عليه أن يطلب منها شيئاً مهماً، حتى تشعر بالاندفاع. إنني أفكر فـي الزعيم النقابي.. لماذا لا يطلب منها الزوج أن تساعده فـي اغتياله؟

رينالدو: ـ أنا أفضل أن نستغل فكرة «الإرهاب اليومي» مع أنها قاسية وجنونية بعض الشيء. ففـي يوم الجمعة ينسف الرجل محل سوبر ماركت، وفـي يوم الجمعة التالي يغتال شخصية ما... ويفعل ذلك مثلما يفعل الموسيقيون ـ وفـي هذه الحالة عازف الكمان ـ، فهم يعزفون اليوم لشوبير وغداً لبيتهوفن: بحكم العادة. ما يهمني هو التشديد على العلاقة القائمة بين الروتين وانعدام الوازع الأخلاقي.

غلوريا: ـ هذا كله تجريدي جداً.

رينالدو: ـ إنها أفكار.

غلوريا: ـ أريد أن أعرف في أي نقطة صرنا. ما هو الدافع الذي يحرك المرأة مثلاً؟ أهي الغيرة أم الشك بأن زوجها هو رجل السوبر ماركت؟

رينالدو: ـ إنها الغيرة في البداية.

غلوريا: ـ إنها تشك بأن لزوجها عشيقة. وفي محاولتها للتأكد من ذلك، تكتشف أنه إرهابي وليس دون جوان.

غابو: ـ لا يمكننا التراجع. يبدو لي أنه كانت هناك موافقة على بدء الفيلم في السوبر ماركت. إنه عمل إجرامي ـ وفظيع ـ ولكنه لا يضطرنا إلى عرض عملية التحقيق الجنائي.

غلوريا: ـ أجل، أنا أفضل ألا يكون هناك تحقيق.

سوكورو: يوجد تحقيق ـ يجب أن يوجد ـ ولكنه لا يعرض في الفيلم. الشخصية الغامضة التي تظهر في السوبر ماركت ستفيدنا في جعل المرأة تتحرك.

غابو: ـ لقد اتصلت الزوجة بالمسرح في اللحظة التي دخل فيها إلى السوبر ماركت. «لا يا سيدتي، في أيام الجمعة...» إلى آخره. هنا يمكن أن يكون الدافع المهيمن هو الغيرة. هل ستبدأ هي بتفحص الأشياء فوراً، بحثاً عن دليل اتهام؟ هل ستجد مصادفة باروكة أو علبة تجميل بين أشيائه؟ وفي الليل، بينما هما يشاهدان الأخبار في التلفزيون، تنظر هي بإمعان إلى المشتبه به، وتحدس ـ أو من الأفضل أن تعرف ـ أن الرجل هو زوجها.

روبرتو: ـ أنا أميل إلى فكرة أن تكتشف المرأة أنه إرهابي، لكن دافعها إلى ذلك يكون الغيرة.

غابو: ـ إنه فيلم لا يستمر طويلاً، اللهم إلا إذا حولناه إلى فيلم آخر.

رينالدو: فلنحاول الإبقاء على فكرة الجريمة الأسبوعية. أعترف بأن في ذلك شيئاً من الفظاظة، ولكنه يعني الكثير في توضيح الطبيعة اللامبالية وغير الإنسانية للإرهاب.

غابو: ـ كل هذا سيخضع للدرس. وعلينا أن نمسك بالمبادرة التي تشدنا أكثر من غيرها، والتي تكون أكثر ملاءمة للقصة.

ماركوس: ـ يخطر لي أن نجعل رجل السوبر ماركت يرتدي قبعة. وفي الليل، بينما عازف الكمان وزوجته يشاهدان التلفزيون في غرفتهما، ترى هي صورة لظهر المشتبه به... فتنهض، وتذهب إلى الخزانة، وتخرج علبة قبعات، وتفتحها... وترى أن العلبة فارغة. فتسأله: «أين هي قبعتك الشتوية؟» إنها توجه السؤال بطريقة يشعر معها بأنها تقول له: «لا تكذب، فقد صرتُ أعرف من أنت».

غابو: ـ هذا يمنحنا خياراً آخر؛ ففي هذه الحالة لا يكون على المرأة أن تقوم بأي استقصاء أو تحقيق.

فيكتوريا: ـ لقد أرهفت الغيرة حواسها. فهي تعرف أن الزوج يخبئ عنها شيئاً ـ ما يفعله في الصباح الباكر كل يوم جمعة ـ، وهكذا عندما ترى في يوم الجمعة الأخير صورة ذلك الشخص بالقبعة في التلفزيون...

غابو: ـ ربما يصل بها الأمر إلى الشعور بالسعادة والاعتذار من زوجها عندما ترى أنه لا أساس لشكوكها... أعني شكوكها حول العشيقة.

فيكتوريا: غيرتها تدفعها إلى تفتيش البيت بحثاً عن أدلة الجريمة ـ منديل ملوث بطلاء شفاه، شعرة شقراء على ياقة سترته... ـ وفي أثناء هذا البحث، تجد شيئاً غريباً لا تعرف كيف تفسر وجوده...

سيسليا: ـ الوضع المثالي هو أن يكون هذا الشيء من الأدوات النسائية، لكنه يستخدمه في أمور أخرى، في أمور صرنا نعرف حقيقتها...

غابو: ـ أنا مازلت أقدر على أي حال إمكانية البدء في السوبر ماركت، مما يعني البدء بالدراما الحقيقية، الدراما التي ستؤدي إلى الحل. أما فكرة الغيرة فهي نزاع زائف، أمر مصطنع. يمكن نه أن يكون نابضاً لبضع لحظات، لكنه يبهت على الفور، عند عرض مشهد التلفزيون. هذا هو المشهد المفجر: فقد انكشف أمر الزوج لدى المرأة. أما بقية الفيلم فستكرس لرواية كيف يرتب هو أموره ليتخلص منها. ويجب رواية ذلك في أقل من ثلاثين دقيقة.

روبرتو: ـ عندما يرى أن أمره قد انكشف، سيتظاهر بأنه يحبها مثلما لم يحبها من قبل. هذا يعني أنه عندما يضمها إلى مخططاته الإرهابية، يعيد اكتشافها كرفيقة معتقد، إضافة إلى كونها زوجة... وسيعيشان شهر عسل جديداً، سيعيشان أسعد لحظات حياتيهما... وهذا كله لن يكون سوى خدعة مدروسة.

غابو: أخشى من فكرة الخلط بين الجريمة السياسية والجريمة العاطفية.

روبرتو: ـ العنصران يمتزجان في هذه الحالة.

غابو: ـ إذا كانت لدى المرء قصة جيدة، يمكن أن تروى بطريقة واضحة وبسيطة، فعليه أن يتجنب تعقيدها. يتوجب على عازف الكمان أن يقتل زوجته، حتى وإن كان يحبها؛ عليه أن يدوس على كل الاعتبارات ـ بما فيها الاعتبارات العاطفية ـ لكي ينجز قواعد الأمن. وهذا يجعل الأمر كله أكثر دارمية.

سوكورو: ـ هذا صحيح من وجهة نظره. لكن عنصر الغيرة وقصة الحب المزيفة تغني شخصية المرأة.

غابو: ـ لماذا لا نطوّر الخيارين منفصلين؟ فأحد الخيارين يواصل الخطين معاً ـ التصنع المزدوج ـ والآخر يسير في خط واحد، خط الواجب المهني. إنه يقتلها والألم يعتصر روحه، لأنه لا يجد مخرجاً آخر. فلنطور الخيارين، وسنرى ما هي المشاكل التي سيطرحها علينا كلّ منهما.

غلوريا: ـ الرجل بالنسبة إلي هو مثلما تصفه: إنه شخص بارد الأعصاب، وقادر على اقتراف أي شيء.

غابو: ـ أي بعبارة أخرى، هو ابن قحبة خبيث.

روبرتو: ـ وكيف لا يكون كذلك ـ وربما أكثر ـ إذا كان يتصنع الحماسة المفاجئة تجاه زوجته؟

غابو: ـ إنه لا يحتاج إلى ذلك من أجل قتلها. لا يحتاج إلى تصنع الحب نحوها من أجل أن يعطيها القنبلة؛ فما يحتاجه هو أن يكون متعصباً، يؤمن بأن قضيته هي فوق كل شيء.

رينالدو: ـ وهو، كإرهابي جيد، يؤمن بأن الغاية تبرر الوسيلة. لكنه يشعر بأن «التضحية» بزوجته هو نوع قاس من التضحية.

غابو: ـ لأنه يحبها فـي أعماقه.

سوكورو: ـ لماذا لا يمكننا اللعب هنا بمشاعر متناقضة؟ اليوم يحبها، غداً يتظاهر بحبها... لم لا؟ الأمران ممكنان. الرجل بارد، غير مبال، لكنه يصاب فجأة بنوبة عاطفـية، حتى وإن كانت عابرة... ويمكن لكل هذا أيضاً أن يغني شخصية المرأة.

غابو: ـ الشيء المؤكد هو أنه سيقتلها. وسيفعل ذلك معتمداً على الجريمة الكاملة. وأنا أحبذ فكرة أن يدوس الرجل كل شيء، حتى حبه؛ لأنه كلما كان الرجل أكثر تشدداً، وكلما كان موتها أشد وحشية، يكون الفـيلم أفضل.

غلوريا: ـ فليسامحك الله.

روبرتو: ـ وماذا لو أن القنبلة، بسبب خطأ فـي الحسابات، تنفجر به هو؟

رينالدو: ـ ماذا سنكسب بذلك؟

سوكورو: ـ نؤكد على فكرة أن الجريمة لا تنجي.

رينالدو: ـ أو فكرة وجود العدالة الإلهية.

غابو: ـ يجتمع الرجل مع أعضاء منظمته ويخبرهم بما حدث: «زوجتي صارت تعرف». «عليك أن تقتلها إذن.» نقطة.

غلوريا: ـ هذا يعجبني. أن تكون المنظمة الإرهابية هي التي تقرر وجوب تصفـية المرأة. فهكذا يصبح كل شيء أكثر برودة وغير شخصي: فهو لا يفعل أكثر من تنفـيذ الأوامر، مثل إنسان آلي.

غابو: ـ سيقولون للرجل: «إما أن تقتلها أنت، وإلا سنقتلها نحن.» وهو يعرف جيداً ما الذي يعنيه ذلك.

روبرتو: ـ إذا كان يحبها كثيراً مثلما تقولون، فلماذا لا يهرب معها؟

غابو: ـ لأن هذا الفـيلم هو فـيلم متوحش.

غلوريا: ـ صارت لدي هنا كمية هائلة من الملاحظات. وسأبدأ العمل فـي السيناريو.

قصة انتقام

روبرتو: ـ لابد من التنبيه إلى أنني جئت بقصة معقدة.

فيكتوريا: ـ هل لها عنوان؟

روبرتو: ـ ليس بعد. إنها قصة سجين خارج لتوه من السجن. لقد سُجن طوال خمس وأربعين سنة. إنه عجوز. ويمكننا أن نطلق عليه اسم جواو.

فيكتوريا: ـ وكم هو عمر الرجل الآن؟

روبرتو: ـ خمس وستون سنة، أو ستون سنة... لقد أنهى فترة محكوميته للتو. لم يمض عليه سوى بضع ساعات في الشارع. وليس لديه مكان يذهب إليه؛ إنه يمشي مذعوراً في حي هامشي من أحياء المدينة، وهي مدينة كبيرة يمكن لها أن تكون ساو باولو. وجواو لا يتحمل الضجيج، وحركة المرور في الشوارع، ودوار الحياة المدينية... يرى حانة ـ وهي حانة قديمة تملؤها المرايا، وفيها طاولات من الرخام وكراسٍ خشبية ـ يدخل متنهداً، وكأنه قد وجد أخيراً الملجأ الذي كان يبحث عنه. يجلس ويطلب شراباً. ينظر عرضاً إلى إحدى المرايا، فيرى شعره الأبيض، ووجهه المخدد بالتجاعيد، فيدمدم: «إنني مستعد لتقديم أي شيء مقابل أن أتمكن من العودة إلى الوراء، والبدء من جديد». الصوت يرن في أعماق المرآة كأنه الصدى، كأنه صوت الموت الأجوف. ويسمع جواو الصوت نفسه يقول له: «سألبي رغبتك بشرط واحد: أن تنسى الماضي. ففي الماضي توجد الأشباح. وفي اليوم الذي ستدركك فيه الأشباح، سأعود إليك». يسيطر الذهول على جواو، ولا يجد ما يقوله. وفي هذه اللحظة يدنو النادل حاملاً إليه الكأس؛ يشرب جواو رشفة وهو يفكر ساهماً، ثم يدمدم: «إنني موافق». وعندما ينظر إلى المرآة ثانية، يرى فيها صورة شاب. يلتفت إلى الوراء متفاجئاً، وهو يظن أن الشاب يقف وراءه. ولكنه لا يجد أحداً. إنه هو نفسه، إنما أصغر بأربعين سنة؛ وعمره الآن لا يتجاوز الخامسة والعشرين. لا يصدق جواو عينيه. يتفحص أوراقه الثبوتية، وبالفعل، يجد أن تاريخ ميلاده وصورته الآن هي لرجل في الخامسة والعشرين.

فيكتوريا: ـ هل هو الشخص نفسه وقد رجع أربعين سنة إلى الوراء، أم أنه شخص آخر مختلف تماماً؟

روبرتو: ـ إنه هو نفسه، في السن التي كان فيها عندما دخل السجن... يخرج جواو من الحانة، وينزل في بانسيون بائس ويبدأ البحث عن عمل في الجوار. يضطر إلى الوقوف في طوابير طويلة، بسبب اتساع البطالة، لكنه يبدأ العمل أخيراً كعامل مؤهل في مصنع قريب.

فيكتوريا: ـ وماذا ينتج المصنع؟

روبرتو: ـ إنه مصنع ساعات. وفي أحد الأيام، يستدعيه صاحب المصنع، أو صاحب الشركة التي تملك المصنع. إنهم يسرحون عمالاً كثيرين، وحين يرى صاحب الشركة اسم جواو في القائمة ـ الاسم والكنية ـ يقرر التحدث معه. الجميع يستغربون؛ فمن النادر جداً أن يطلب رجل أعمال كبير لقاء أحد العمال، وخصوصاً إذا كان عاملاً جديداً...

سوكورو: ـ ولكن، إذا كانوا يسرحون عمالاً، فلماذا تعاقدوا مع جواو؟

روبرتو: تعاقدوا معه كعامل مؤقت... كان المصنع قد تلقى طلبية مستعجلة من الساعات، وكان لا بد من تعزيز خط الإنتاج. والواقع أن جواو الشاب، ما إن يرى صاحب الشركة، حتى يتعرف عليه في الحال؛ فالرجل في مثل سنه تقريباً، أي في مثل سن جواو الحقيقية ـ حوالي سبعين سنة ـ لكن جواو لا يمكنه أن يخطئ في التعرف على تلك الملامح، ربما لأنه كان يفكر بذلك الرجل ـ أو بالشاب الذي كانه ذلك الرجل ـ طوال عشرات السنين... يحاول جواو السيطرة على نفسه. يسمع في داخله صوت الموت الأبح: «انس الماضي». يضبط أعصابه بمشقة. ويوضح له صاحب الشركة مبتسماً أنه استدعاه لأن له اسم وكنية صديق قديم لم يعد يراه مذ كانا شابين. ويقول له إن الأمر مثير للفضول، خصوصاً وأن جواو نفسه يشبهه كثيراً، يشبه الصديق عندما كان في هذه السن. ويقول رجل الأعمال العجوز: «إنها ذكريات شبابي في بونايري، في زمن لم تكن أنت قد ولدت فيه بعد...»

ويريد صاحب المصنع أن يُطلع الشاب على أنه، تكريماً لصديقه المتوفى ـ فهو يدعي أن صديقه قد مات ـ سيضمن لجواو عملاً ثابتاً في مؤسسته. ويكون الأمر كله أشبه بنزوة من نزوات العجوز أو بنادرة مثيرة للفضول. ويودعه جواو دون أن يكشف هويته الحقيقية.

فيكتوريا: ـ ولكنه تعرف على العجوز؛ وسن العجوز تتفق مع حسابات جواو...

روبرتو: ـ تمر الأيام ولا يتمكن جواو من ضبط نفسه. فيستغل يوم عطلة ويذهب إلى بونايري، المدينة التي ولد فيها. وهناك، يراجع في المكتبة العامة الصحف المحلية القديمة. ثمة في الصحف حديث عن عملية سطو، عن إقدام ثلاثة أشخاص على السطو على مصرف، وعن أن القاضي ـ وهو شخصية بارزة في البلدة ـ قد قُتل خلال عملية السطو. وقد ألقيت مسؤولية القتل عليه هو نفسه، أي جواو، بالرغم من أنه يعرف جيداً أن من أطلق الرصاصة القاتلة هو أحد شريكيه ـ لا يمكنه أن يحدد أي واحد منهما بالضبط ـ والشريكان كلاهما اختفيا دون أن يخلفا أثراً.

فيكتوريا: ـ ولماذا يتوجب على جواو الذهاب إلى بونايري للحصول على هذه المعلومات؟

روبرتو: ـ هو لا يعرف أي شيء على الإطلاق مما جرى منذ اللحظة التي ألقي القبض فيها عليه خلال عملية السطو. وهو يريد الآن أن يتقصى ما جرى. يريد أن يعرف ما جرى لشريكيه وما يقال خصوصاً عن موت القاضي، وهي الجريمة التي أدين فيها ظلماً. إنه يعرف أنه لم يطلق النار، لكنه لا يعرف أي شيء آخر.

سوكورو: ـ الأمر ليس فقدان ذاكرة، وإنما هو لا يعرف أي شيء فعلاً.

غابو: ـ أدخلوه السجن ولم يعد يعرف مصير شريكيه... وقد كان رجلاً وحيداً، دون أسرة. ولم يجد من يطلعه على الأخبار وهو في السجن.

غلوريا: ـ لقد كان هو المعتقل الوحيد؛ أما الشريكان الآخران فهربا ولم يُعرف أي شيء عنهما.

فيكتوريا:. ولكن، ألم تقل له المرآة بأنه يتوجب عليه نسيان الماضي؟

روبرتو: ـ هذه هي المشكلة: إنه يرغب في النسيان، لكنه لا يستطيع.

غابو: ـ إنه لا ينصاع **للموت**. هذا أمر خطير.

روبرتو: ـ جواو عامل جيد، لديه خبرة كبيرة ـ مع أنه لا يمكن لأحد أن يتصور ذلك ـ وهو يستند الآن إلى تعاطف صاحب الشركة أيضاً؛ وهكذا يأخذ بالصعود في المصنع أو في الشركة إلى أن يصل إلى موقع مهم. وفي أحد الأيام يستدعيه صاحب الشركة، ويخبره بمدى رضاه عن عمله، ثم يدعوه للخروج معه. يقول له: «فلنخرج لتناول كأس معاً». والواقع أن صاحب المصنع ـ ولا بد أنكم قد أدركتم أنه هو المذنب الحقيقي الذي أطلق النار على القاضي ـ لا يستطيع أن يتحمل تأنيب الضمير، ويريد التكفير عن ذنبه من خلال ذلك الشاب الذي يذكّره بصديق شبابه. يخرج مع جواو إلى الشارع. وينتبه جواو متفاجئاً إلى أن صاحب الشركة يتوجه بتصميم نحو حانة المرايا، وهي الحانة نفسها التي جرى فيها تحوله. يطلبان زجاجة خمر ويبدأ صاحب الشركة بالشرب دون اعتدال، كأس بعد كأس. أما جواو فيكاد لا يتذوق كأسه؛ يترك الآخر يشرب ويتكلم بانطلاق كامل؛ وهو عملياً يحرضه على التكلم متظاهراً بالاهتمام بحديثه الطويل. إنني أتصور هذا المشهد مثل كابوس: فالحانة تغص بالناس، وهناك ضجة جهنمية، والصور تتضاعف في المرايا، وصاحب الشركة يشرب ويتكلم، ويشرب ويتكلم... وفجأة يسمعه جواو يقول، أو بكلمة أدق، يسمعه يسأل عما يمكن أن يفعله رجل ليكفر عن خيانته لصديق وتدميره حياة ذلك الصديق إلى الأبد... فيقول له جواو: «لا شيء، لا يمكنه عمل أي شيء، لأن ما فعله لا يغتفر.» إنه يكشف الأدلة في اعتراف جانبي، كما يقول المحامون.

سوكورو: ـ يبدأ جواو بالارتياب، ولكنه يريد التأكد.

روبرتو: ـ ولقد تأكد الآن. وهكذا، بعد عدة أيام، وبينما هو وحيد في مكتبه، يُخرج من درج طاولته بعض القصاصات المصورة بالفوتوكوبي ـ من صحف فترة الجريمة ـ ويأخذ بتأملها ومراجعتها... هناك قصاصة منها يظهر

فيها هو نفسه مقيداً بالأصفاد عند اقتياده إلى السجن. يتصل جواو هاتفياً بصاحب الشركة ويرجوه أن يأتي إلى مكتبه لحظة، لأن لديه شيئاً مهماً جداً سيطلعه عليه. وعندما يدخل صاحب الشركة، يرى الجدار مغطى بالقصاصات، فيدرك كل شيء، مع أنه لا يفهم شيئاً في الوقت نفسه. لا فرق. فقد أخرج جواو مسدساً وبدأ يطلق النار. يستند صاحب الشركة إلى كرسي، وقد أصيب بجراح قاتلة، ويجلس جواو قبالته وينظر إليه دون أن يتفوه بأي كلمة. وفجأة، يبدأ وجهه ـ وجه جواو ـ بالتجعد ويكتسي شعره بالشيب؛ فينظر صاحب الشركة مذعوراً إلى ذلك الوجه. ألن يكون قد صار هكذا، في الوقت الحالي، وجه صديقه القديم الذي يظنه قد مات في السجن؟ وفي اللحظة التي يلفظ فيها رجل الأعمال أنفاسه، يموت جواو أيضاً.

سوكورو: ـ يموت؟ لماذا؟

روبرتو: ـ لأن الموت جاء بحثاً عنه. فقد خرق جواو الاتفاق.

سوكورو: ـ إنه فيلم غريب.

روبرتو: ـ إنه فيلم انتقام.

غابو: ـ المشكلة هي في روايته خلال نصف ساعة.

غلوريا: ـ هناك تناقض لا خلاص منه: فجواو يطلب من الموت فرصة أخرى ويكون أول ما يفعله بعد ذلك هو خرق الاتفاق. يبدأ الفيلم بطرح مسألة ثم يطرح على الفور مسألة أخرى مناقضة.

روبرتو: ـ يحاول جواو أن ينسى كل شيء، وينهمك في العمل؛ لكن القدر يضعه مجدداً في مواجهة ماضيه.

غابو: ـ لا أعتقد يا روبرتو أنه يمكن رواية القصة خلال نصف ساعة.

روبرتو: ـ أنا أعتقد بأن ذلك ممكن.

غابو: ـ حسن، لنر.

فيكتوريا: ـ الطريقة التي يحصل بها جواو على العمل وترقيته المتواصلة تثير الاستغراب.

روبرتو: ـ إنه عامل مؤهل. ربما اشتغل في إصلاح الساعات وهو في السجن... وأود التنبيه إلى أن اختياري مصنعاً للساعات لم يكن اعتباطاً، وإنما لأن هذه القصة كلها مرتبطة بالزمن. أما بالنسبة إلى الترقيات، فأظن أنني قد أوضحت ذلك: فصاحب الشركة، وبسبب عقدة الذنب، يعامله بمحاباة.

غابو: ـ سيكون من الصعب تقديم هذا الصعود النيزكي خلال نصف ساعة... اللهم إلا إذا استخدمنا راوياً (off).

روبرتو: ـ أعترف بأن للفيلم طبيعة فريدة. ويجب أن نجد له النبرة المناسبة.

غابو: ـ يجب علينا صياغة البناء. وأظن أننا لن نعرف بالضبط ما الذي يحدث، أو يمكن أن يحدث، ما لم يكن لدينا بناء يتيح لنا رواية القصة في نصف ساعة.

رينالدو: ـ لماذا لا نبدأ بتنظيف الطريق؟ يمكننا حذف الرحلة إلى بونايري، عندما يذهب جواو لتفحص الصحف المحلية. يمكننا أن نعتبر أن ذلك قد حدث، وأن القصاصات صارت بحوزته.

روبرتو: ـ ولكن، تلك هي الطريقة التي يبدأ بها جواو في خرق اتفاقه مع الموت. فرحلته هي رحلة إلى الماضي.

فيكتوريا: ـ يمكن لجواو في هذه الحالة أن يموت هناك بالذات؛ وهكذا يستمر الفيلم خمس دقائق فقط.

رينالدو: ـ يمكن لجواو أن يخرج من السجن ومعه القصاصات. إنه ينزل في البانسيون ـ وقد صار شاباً، وتبدلت حياته جذرياً ـ ويُخرج أشياءه من الحزمة لكي يرتبها في الخزانة، وعندئذ يرى تلك الأوراق الصفراء. إنها ماضيه.. إنها شيء يتوجب عليه نسيانه، فقد وعد بمحوه من ذاكرته؛ ولهذا يقرر تمزيق الأوراق ورميها إلى القمامة، لكنه يتردد، ويطويها بحرص ويضعها في أحد الأدراج. خطأ خطير.

غلوريا: ـ الخطيئة التقليدية.. الخطأ القاتل في كل التراجيديات...

رينالدو: لكن الحياة تسخر من احتياطاتنا: ويكون الشاب جواو شخصاً

محظوظاً. يبدأ بصعود السلم الاجتماعي. وأنا أرى أنه من أجل حلّ هذا الأمر يجب عدم اللجوء إلى استخدام راوٍ؛ بل يمكن تقديمه بصرياً. إنني أتذكر فيلماً عن شاب يريد أن يتعلم الجودو ويقترب بحماسة عالية من معلم عجوز. يوافق المعلم على تبنيه كتلميذ لديه. وعندئذ نرى كيف تجري عملية التعلم بطريقة بسيطة جداً؛ من خلال حالة الفتى، والطريقة التي يشعر بها. ففي البدء يؤدي الحركات بجسد متصلب ومتشنج، ثم بانطلاق أكبر، وبعد ذلك بهدوء، ثم بتفاخر، وبعد ذلك بوقار شديد، مثل معلمه بالذات. وخلال دقيقة واحدة يجتاز الطريق كله، من القاع إلى القمة، من خلال توالي صور بسيط.

روبرتو: ـ يجب أن تتوافر في الفيلم التلفزيوني حركة دائمة، وإلا فإن المشاهدين سيستبدلون القناة. وأنا أعترف بأنني أجد مشقة في تصور الحركة الدائمة.

غابو: ـ تقنية التلفزيون بالمقابل مختلفة: ليس هناك ما يحدث، ولكن هناك انطباع دائم بأن شيئاً ما على وشك الحدوث. ولهذا يبقى أحدنا جالساً، ينتظر...

روبرتو: ـ في الأفلام الأمريكية هناك أحداث تقع على الدوام، وفي كل مشهد يحدث شيء ما.

غابو: ـ الأمر ليس كذلك في قصة السجين؛ أو بعبارة أدق، هناك أمور رهيبة تحدث، ولكن بفوارق زمنية متباعدة.

روبرتو: ـ يمكنني إحضار قصة أخرى.

غابو: ـ لا. لن نستسلم بسهولة أمام هذه القصة. إنها تحرِّ علينا مواجهته. الشيء الوحيد الذي يقلقني هو أنه لا يوجد لدينا سوى نصف ساعة لرواية قصة الحياة هذه. إن الأمور ستصبح أسهل بكثير لو أن جواو كان يجتر انتقامه في السجن طوال كل تلك السنوات، وبعد خروجه يمضي مباشرة للبحث عن شريكه، عن المذنب الحقيقي.

روبرتو: ـ الانتقام ليس هدفه. فما يعذب جواو هو كونه عجوزاً، وضياع حياته في السجن. إنه مستعد لعمل أي شيء من أجل استعادة تلك السنوات

الضائعة. ولهذا يريد إعادة الزمن إلى الوراء.. الحصول على فرصة أخرى.

غابو: ـ ولكن ليس الزمن هو الذي يرجع إلى الوراء هنا، بل سن الشخصية. فالزمن قد انقضى. وجواو الذي عاد أربعين سنة إلى الوراء، يعيش زمناً واقعياً، والزمن قد مضى بالنسبة إلى جميع من في الدنيا، بمن فيهم جواو نفسه، اللهم إلا فيما يتعلق بمظهره الجسدي. فهو يعود إلى مظهر الشباب، لكن هذا مجرد تنكر خارجي: فذاكرته وطباعه مازالت على حالها.

روبرتو: جواو يحاول أن يتبدل، فهو يريد أن يعيش حياة أخرى، وأن ينسى الماضي، وألا يسمح للأشباح أن تلحق به. لكنها تلحق به، لأنه لا يمكن لأحد أن يهرب من أشباحه...

غابو: ـ وهو لا ينجز الجزء الخاص به من الاتفاق. لأنه يخدع **الموت**.

روبرتو: ـ أو **موته** تحديداً.

غابو: ـ وماذا عن دخول جواو للعمل في مصنع الساعات... أتراه يشك بأن المصنع هو لشريكه القديم؟

روبرتو: ـ ولا بأي شكل من الأشكال.

غلوريا: ـ ألم يحاول جواو طوال أربعين سنة من وجوده في السجن أن يعرف ما حل بشريكيه؟ ألا يمكنه أن يعرف ذلك من الصحف؟

روبرتو: ـ وماذا تعرف الصحف عن ذلك؟ الوحيد الذي أدين في القضية كان هو نفسه.

غلوريا: ـ من خلال أحد الأصدقاء...

روبرتو: ـ أي صديق؟ لقد كانا شريكيه، ولم يكن لجواو أصدقاء أو أقرباء أو أي شيء.

سوكورو: ـ مثل هذا الحكم الذي صدر بحقه هو أشبه بحكم مؤبد، ولا بد أنه كان نتيجة محاكمة قضائية طويلة. ولا شك في أنه قد ترددت بعض الأسماء والإشارات خلال المحاكمة...

روبرتو: ـ جواو لم يتكلم. لقد رفض الوشاية بشريكيه.

سوكورو: ـ أولم تعثر عليهما الشرطة مطلقاً؟

روبرتو: ـ لقد اختفيا. لقد ابتلعتهما الأرض.

سوكورو: ـ وتركا جواو يتعفن في السجن عقاباً على جريمة لم يقترفها. لأن السطو على المصرف ليس مبرراً لحكم طويل كهذا.

غابو: ـ ليس مهماً أن تكون القصة لا تُصدق. المهم هو أن نؤمن نحن بها. وأنا لم أؤمن حتى الآن بما يرويه روبرتو. الشيء الوحيد الذي أؤمن به هو الشيء الأكثر بعداً عن التصديق في القصة كلها، أعني تحول جواو إلى شاب في الخامسة والعشرين. إنها قناعة ـ يمكن للمرء أن يتقبلها أو يرفضها ـ وأنا تقبلتها.

روبرتو: ـ انطلاقاً من ذلك إذن، أشعر بأنني حر بعمل ما أشاء.

غابو: ـ لا. أنت لا تستطيع أن تفعل ما تشاء إلا ضمن المنطق الذي فرضته أنت نفسك. فالأمر كما في الشطرنج. لماذا يتحرك الفيل مجانبة؟ لأننا توافقنا على ذلك وتقبلناه مسبقاً. وانطلاقاً من ذلك، لا يمكن لهذه القطعة أن تتحرك بطريقة أخرى.

روبرتو: ـ ما يبدو لي أنه خطأ ـ وأعترف بذلك ـ هو الطريقة التي يعلم بها صاحب الشركة بأن هناك شخصاً يدعى جواو يعمل في مصنعه، فيطلب التعرف عليه. هذه مسألة ليست محلولة جيداً.

غابو: ـ أنا أرى أنك تبدي تسامحاً كبيراً مع نفسك بالذات عندما تجعل الأمور تحدث هكذا.. بهذه السهولة. فكل شيء يحدث كما في حلم، دون معارضة أو مقاومة. أم أن الأمر هو كذلك فعلاً، مجرد حلم؟

روبرتو: ـ لا. ربما أنني أحاول أن أروي في نصف ساعة، قصة تحتاج إلى فيلم طويل.

غابو: ـ أنت تشعر بالقلق من اللقاء الأول بين جواو وصاحب الشركة. وأنت محق تماماً في ذلك. فلكي يتعرف صاحب مصنع أو مدير شركة كبرى على اسم أحد عماله، وهو بين خمسين اسماً في قائمة تسريح من العمل، فيجب أن يكون للعامل اسماً غريباً...، لست أدري، شيئاً مثل كواوهتيموك أوتودوكسو.

سوكورو: ـ وماذا لو جرى افتتاح قسم جديد في المصنع، أو توسيع ورش الشركة، ودُعي العمال ليشربوا نخباً بحضور صاحب الشركة...

روبرتو: ـ ولكن اللقاء بينهما يجب ألا يكون مصادفة، ولا أن ينشأ من قرار يتخذه جواو؛ فرب العمل هو الذي يتوجب عليه أن يأخذ المبادرة.

غابو: ـ ألا تراود رب العمل أي شكوك حول حقيقة جواو؟

روبرتو: ـ إنه ينتبه إلى ذلك في النهاية، وهو يموت.

غابو: ـ لأنه يرى عندئذ الوجه الحقيقي لجواو. مثلما في **صورة دورين غراي**.

رينالدو: ـ لا يروقني قتل جواو لصاحب الشركة. فرب العمل يجب أن يموت رعباً عندما يدرك ما الذي يحدث.

سوكورو: ـ ينفجر قلبه حين يرى الوجه الحقيقي لدورين غراي.

روبرتو: ـ لا يمكن لجواو أن يسمح للمذنب بأن يموت من تلقاء نفسه، يجب عليه أن يقتله.

غابو: ـ ولكنه لا يحتاج إلى استعادة شبابه من أجل تنفيذ الانتقام. فإذا كنت تلجأ إلى وسيلة شديدة الاستثنائية مثل تبديل سن البطل، فلماذا لا تستخدم هذه الوسيلة بعد ذلك في أمر يستحق العناء؟

روبرتو: ـ إنني أستخدمها لكي أثبت أولاً، أنه لا يمكن لجواو أن يهرب من ماضيه، حتى لو أراد ذلك، وثانياً ـ وهي نتيجة مستخلصة من الأولى ـ أنه لا يمكن لأحد أن يهرب من ظلاله الخاصة، من أشباحه... فأنا لم أكن أريد رواية قصة ثأر ـ أعني أنها ليست المسألة التي تحتل المكان الأول ـ وإنما قصة استرداد. وهو استرداد مستحيل، كما يمكن لنا أن نلاحظ.

غابو: ـ ولكنك تفعل ذلك بطريقة شديدة الخصوصية: فأنت تناور لكي يتلاءم كل شيء مع أهدافك.

روبرتو: ـ أليس هذا هو ما نفعله جميعنا في مثل هذه الحالات؟ هكذا هو الإبداع.

غابو: ـ ولكن يجب أن يكون مقنعاً.

روبرتو: ـ أنا أرى أن تفاصيل هذه القصة مقنعة.

سوكورو: ـ عندما يبعث صاحب الشركة في طلب جواو، يمكن لهذا الأخير أن يقول له: «أجل يا سيدي، إنه اسم وكنية جدي. فأنا أحمل الاسم نفسه». ويقول صاحب الشركة بإلحاح: «أأنت حفيد جواو كابال الذي عاش شبابه في بونايرا؟». «أجل يا سيدي، أنا حفيده». ولا يخرج رجل الأعمال من ذهوله، فيفكر: «كم صغير هو العالم!». ويقول: «وما الذي جرى لجدك؟». فيرد جواو دون تردد: «لقد مات في السجن». ويهتف صاحب الشركة: «آه، آسف! قبل وقوع تلك الحادثة المؤسفة، كنا أنا وجدك صديقين حميمين...»

غلوريا: ـ وهنا يمكن لصاحب الشركة أن يضيف: «أتعرف يا جواو؟ لقد قررت، باسم الصداقة التي كانت تجمعني بجدك، أن أساعدك».

سوكورو: ـ ويساعده إلى حد تحول جواو إلى شخصية مرموقة في الشركة. وعندئذ يتصل بالمحسن إليه ويخبره بالحقيقة: «أنا لست حفيد جواو كابال. بل أنا جواو كابال نفسه».

غابو: ـ «أنا إدموند دانتس»، كما في **الكونت دي مونت كريستو**.

رينالدو: ـ يساورني القلق حول أمر. هل جريمة صاحب الشركة هي قتل القاضي؟ أليس مذنباً كذلك في التخلي عن صديقه السجين؟

روبرتو: ـ جريمته هي أنه سمح بإلصاق تهمة قتل القاضي بجواو، وبإدانته على هذه الجريمة.

رينالدو: ـ لكن المشاركين في عملية السطو كانوا ثلاثة أشخاص. ألا يمكن أن يكون المذنب في عملية القتل هو الشخص الثالث؟

روبرتو: ـ أجل. لكن جواو يكتشف الآن أن من أطلق النار هو صاحب الشركة؛ يعرف بالأمر لأن الرجل نفسه يعترف له بذلك.

سوكورو: ـ لا يعترف بالأمر مباشرة، بل يلمّح به إليه. فهذا أمر لا يمكن قوله مباشرة: وإنما يمكن استشفافه.

روبرتو: أما الشريك الثالث فيختفي. ولا يُعرف أي شيء عنه على الإطلاق.

رينالدو: ـ هناك مجال لجعل صاحب الشركة يعاني الشعور بالذنب، ليس لأنه قتل القاضي وسمح بإدانة صديقه، وإنما لأنه ترك صديقه يتعفن في السجن، دون أن يذهب حتى لزيارته.

سوكورو: ـ طوال أربعين سنة. لقد كان لديه متسع من الوقت للتفكير في ذلك.

رينالدو: ـ وإن كان سلوكه يبدو منطقياً من جهة أخرى؛ فإذا أقدم ثلاثة أشخاص على ارتكاب جريمة واعتقل أحدهم ورفض الوشاية برفيقيه؛ فكيف يمكن لهما أن يكشفا نفسيهما بالذهاب لزيارته؟

روبرتو: ـ كان يمكن لهما إرسال رسائل له. ثم هناك النقود. فالآخران قد هربا بالأموال المسروقة واحتفظا بحصة جواو.

غابو: ـ هذا يعني أن عملية السطو قد حصلت... لابد إذن من أن تكون لدى جواو رغبة في الانتقام. وهو لا يجد صاحب الشركة مصادفة: فمنذ أربعين سنة يراود هذا اللقاء مخيلته. إنه يريد الانتقام. هذه قصة إدموند دانتس.

روبرتو: ـ جواو لا يذهب للبحث عن الرجل. وليست لديه أي فكرة عن مكان وجوده، ولا عن التحول الذي طرأ على شخصيته خلال هذه السنوات... بل أكثر من ذلك ـ أعود وأكرر ـ، إنه لا يعرف أي الشريكين هو الذي قتل القاضي.

غابو: ـ ويا للمصادفة! بين كل مصانع سان باولو، يختار ذلك المصنع تحديداً...

رينالدو: ـ لا يختاره؛ وإنما الموت هو الذي يدفعه إلى هناك، لاختباره.

روبرتو: ـ هذه هي القصة التي أريد روايتها: قصة شخص يخضع لاختبار قاس. ومن يختبره هو الموت، وليس أقل من ذلك.

رينالدو: ـ هذا أشبه بتلك الأحاجي التي يخيل للمرء أنه يمكن حلها بطريقة معينة، والواقع أنها ليست كذلك، لأنها تُحل بطريقة أخرى.

غابو: ـ ولكن النبوءات مشفرة لكي تحمي نفسها من الإخفاق. ولا

يمكن لها أن تجازف بأن تهزم نفسها بنفسها. فإذا كنت تؤمن بالنبوءات وأوحت لك بأنك عندما تخرج اليوم من هنا، في الساعة الواحدة وعشر دقائق بعد الظهر، ستسقط طوبة على رأسك، فإنك لن تأتي اليوم بالطبع إلى هنا، أو لن تخرج من هنا في الواحدة وعشر دقائق بعد الظهر، وبالتالي لا يمكن للنبوءة أن تتحقق مطلقاً. ولكن المرء «لا يحل رموز» النبوءات بدقة إلا بعد اكتمالها، أو بكلمة أدق، بعد حدوث ما يفترض أن سيحدث. كم يمكن لهذا أن يدوم؟ قد يأتي نوسترودادموس بنفسه ويقول لك: «في اليوم السابع والعشرين من آذار سيأكلك نمر وأنت خارج من الكنيسة». وفي السابع والعشرين من آذار تبقى في فراشك، تقرأ كتاباً بهدوء، وليتخوزق النمر، ويبقى دون أكل.

روبرتو: ـ أقترح أن نفعل شيئاً. بما أنني متمسك جداً بمشروعي، ونحن لم نتمكن من التقدم فيه، فأظن أنه من الأفضل أن أُحضر فكرة أخرى.

غابو: ـ لا.

روبرتو: ـ أقول هذا لأني شخص عنيد ويابس الرأس وسأدافع عن هذه القصة حتى النهاية. إنني أفكر فيها منذ زمن طويل.

غابو: ـ كلما ازددت عناداً يكون الحال أفضل في عملنا. فنحن لم نأت هنا لصنع روائع، وإنما لنتعلم نجارة هذه الحرفة، ولنرى كيف يجري بناء قصة متخيلة. إننا نفعل ذلك بمسمار بعد مسمار، وبضربة مطرقة بعد أخرى. ولا يمكن لك أن تحرمنا من متعة تركيب قطعة الموبيليا هذه. لكننا سنبدأ بمسح الخشب، لتنظيفه من العقد. من سيخطو الخطوة الأولى؟

ماركوس: ـ أقترح أن يحمل المصنع اسم صاحبه ـ مثلاً «خوان بيريث، شركة محدودة» ـ وهكذا يمكن لجواو، لدى خروجه من السجن، أن يذهب مباشرة للبحث عن عمل هناك. في هذه اللحظة، لا ينتبه المشاهد إلى أي شيء، ولكنه بعد ذلك...

روبرتو: ـ هل تقترح حذف مشهد البار، وهو أحد أجمل مشاهد الفيلم؟

غابو: ـ هناك أمر يتوجب علينا أن نعرفه. هل أنت موافق يا روبرتو على أن

الإحساس بالانتقام، حتى وإن كان بصورة غير واعية، يؤثر فـي كل هذا؟

روبرتو: ـ أجل. لستُ أنكر ذلك.

غابو: ـ وما يطلبه جواو من **الموت** هو منحه مزيداً من الوقت كي يتمكن من تنفـيذ انتقامه...

روبرتو: ـ ولكن **الموت** لن يعرف ذلك. وجواو يمارس الخداع. فـ **الموت** يقول له: «ما الذي تريده حقاً: العيش أم الانتقام؟». ويكون رده: «العيش، العيش، العيش».

فـيكتوريا: ـ لا يخلو من تشويق أمر خداع جواو **للموت** هذا. فعندما يقول له **الموت**: «عليك أن تنسى ماضيك»، يوافق، ولكن بلسانه فقط.

رينالدو: ـ خرق الاتفاق هو مسألة، وخرق قواعد اللعبة هي مسألة أخرى. يمكن لجواو أن يخرق الاتفاق، لكن روبرتو لا يستطيع خرق القواعد.

غابو: ـ لقد باع جواو روحه للشيطان. مثل فاوست.

روبرتو: ـ سأكون شاكراً لكم إذا ما أخذتم فـي اعتباركم ما يلي: يكون جواو مخلصاً عندما يعطي وعده بنسيان كل شيء. فهو يعتقد بإخلاص بأنه سيبدأ حياة جديدة، وأنه سيتحرر من إحباطه، ومن غضبه؛ لكنه لا يتوصل إلى ذلك. وهذا أمر يعرفه **الموت**؛ لأن **الموت** هو الذي يخدع جواو.

غابو: ـ وإدموند دانتس يتمكن ـ دون أن يقدم أي عهد للرب أو للشيطان ـ من التوصل إلى تنكر لا يقل اتقاناً عن تحول جواو، وإن اضطر إلى بذل بعض الجهد. أنتم تعرفون الرواية، أليس كذلك؟ دانتس هو بحار شاب لديه خطيبة فـي مرسيليا. يحاول أحد الأثرياء التقرب من الفتاة، ويتآمر مع شخصين آخرين لتلفـيق اتهامات ذات طابع سياسي ضد دانتس: يتهمونه بأنه بونابرتي. فـيحاكم البحار المسكين ويُحكم عليه بالحبس لسنوات طويلة عليه أن يمضيها فـي القلعة، وهي حصن قديم حُوّل إلى سجن، وليس هناك من سبيل إلى الهرب من ذلك السجن، لأنه قائم فوق جزيرة صغيرة، بعيدة بعض الشيء عن الشاطئ. عندئذ يقدم المؤلف، وهو ألكسندر دوماس، على أحد أكثر

الأمور التي عرفها الأدب استثنائية؛ ويفعل ذلك دون أن يلوي عنق أي عنصر من عناصر الواقع، فلا يتمكن من تحويل ذلك البحار الفقير إلى رجل حكيم وثري جداً، وإنما يتمكن كذلك من إخراجه من السجن بطريقة استعراضية. كيف حقق دوماس تلك المأثرة؟ الأمر بسيط جداً: إنه يخلق شخصية أخرى، الاباتي فارياس، ويدخله كذلك إلى السجن، في زنزانة مجاورة. والاباتي فارياس هو متآمر عجوز ورجل حكيم؛ يعرف سر كنز ضخم ويفكر في طريقة ليهرب من السجن. وفي أحد الأيام، يشعر دانتس وهو في زنزانته بأن هناك من يحاول أن ينقب الجدار، في الجهة الأخرى من الحائط، فيبدأ بعمل الشيء نفسه. وبعد قليل، ومن خلال النفق الذي أحدثه، يلتقي بالاباتي فارياس. ويقول له الرجل المسن: «لقد أخطأتُ في الحسابات؛ ظننتُ بأن النفق سيؤدي إلى المكان كذا، ولم يكن كذلك. وفي مثل عمري تصبح محاولة البدء من جديد أمراً مستحيلاً؛ فما تبقى لي في الحياة لن يكفي لذلك؛ أما أنت فإنك لا تزال شاباً وقوياً، وسأعلمك كل ما أعرفه. وسأقدم لك كذلك خرائط كنز مدفون في جزيرة مونت كريستو. وأنت تعرف أنه عندما يموت أحد السجناء هنا، يضعه السجانون في كيس ويلقون به إلى البحر. وعندما أموت، خبئ جسدي في النفق وادخل أنت في الكيس ومعك سكين؛ وحين تشعر بأنك قد أُلقيت إلى الماء، شق الكيس بالسكين، واسبح حتى الشاطئ واهرب. وهكذا يمكنك التمتع بظروفك الجديدة كرجل حر وثري وحكيم.» ويتعلم دانتس كل ما يعلمه إياه الاباتي خلال تلك السنوات، وعندما يموت العجوز، ينفذ دانتس تعليماته بحذافيرها. ثم يذهب إلى جزيرة مونت كريستو، ويستخرج الكنز، ويصوغ لنفسه هوية جديدة بسرية مطلقة. إنه الآن الكونت دي مونت كريستو؛ ويبدأ وهو بهذا الوضع في تنفيذ آلية الانتقام... ما رأيكم؟ إن صنع هذا كله من وجهة نظر البناء الدرامي هو أسهل من إقناع الموت بشطب بعض السنوات من حياته. وإذا كان دوماس قد تمكن من تحقيق ذلك، فلماذا لا يكون بإمكاننا نحن أيضاً أن نحققه؟

رينالدو: ـ سيكون من المناسب معرفة أين يكمن السر.

غابو: ـ يمكننا تقصي ذلك. لقد كنتُ أتساءل على الدوام عن السبب الذي دفع دوماس إلى اختيار مهنة البحار لشخصيته. وأظن أنه أراد بذلك أن يقر مسبقاً بتآلفه مع البحر. فالبحار يستطيع السباحة، ويعرف كيف يربط أنواع العقد ويحلها، وكيف يتوجه في الماء... وهذا هو ما يجعلنا نقتنع بعملية هروب دانتس: فهم يلقون به إلى البحر محشوراً في كيس من أعلى برج القلعة، ولا يغرق... هذا يعني أن دوماس أدخل إلى السجن بحاراً فقيراً شبه أمي، يحمل على كاهله حكماً بالسجن لمدة خمسين سنة، ثم يُخرجه بعد زمن قصير وقد تحول إلى رجل ثري وحكيم وصاحب سلطة ونفوذ... يا للروعة! ويخرج الكونت دي مونت كريستو من الإغفال لينتقم من الأشخاص الثلاثة ـ واحداً بعد آخر ـ الذين دبروا له تلك المكيدة. وكل ما تبقى من القصة يتلخص في ذلك: إنه ينتقم من أحدهم، فيبقى عليه الانتقام من اثنين؛ وينتقم من الثاني، فيبقى هناك واحد... ولا يتمكن أي واحد من المذنبين من التعرف عليه. فمن من أولئك الأعيان المعتادين على السلطة سيتذكر ذلك البحار الفقير الذي أوصلوه إلى السجن قبل سنوات؟ وعندما يعلمون بوجود الكونت دي مونت كريستو، يحاولون بكل السبل أن يتقربوا منه ويكونوا من بين أصدقائه؛ فقد أصبح هذا القادم الجديد موضة في المجتمع الراقي. وكلما دمر الكونت واحداً منهم، يكشف له شخصيته الحقيقية: «أنا إدموند دانتس». هووووو! ويسقط أولئك الخصوم على أقفيتهم واحداً بعد الآخر.

فيكتوريا: ـ إذا ما استبدلنا اسم إدموند بجواو...

غابو: ـ إنها أوضاع متشابهة. فدانتس لا يتعرفون عليه لأنه غيّر شخصيته؛ وجواو لأن عمره تغيّر. ما أريد التأكيد عليه هو التالي: إذا كنت توافق يا روبرتو على أن يروي فيلمك أيضاً قصة انتقام، فلا يمكنك إخراج الشخصية من السجن لتتركه طافياً؛ بل يجب أن يخرج مصمماً على الانتقام. وعندما يفرض عليه الموت ذلك الشرط الذي يطلبه، يمكن أن يحدث أحد الأمور التالية: الأول، أن يوافق على الشرط وينسى ماضيه فعلاً، وفي هذه الحالة لا يعود هناك انتقام ولا فيلم؛ والأمر الثاني، أن يتظاهر بالموافقة، لكنه يريد

فـي سره أن يخدع الموت؛ وثالثاً، أن يوافق من قلبه، ولكنه عندما يلتقي صدفة بالمذنب، لا يستطيع كبح نفسه ويحنث بوعده.

روبرتو: ـ هذه الأخيرة هي فكرتي.

غابو: ـ فـيما يتعلق بالبناء الدرامي، هناك فرق كبير ما بين قصة إدموند دانتس وقصة جواو كابرال. فالأشخاص الثلاثة الذين يلفقون التهمة لدانتس لا يعودون إلى تذكره بعد أن زجوا به فـي السجن؛ فالبحار الفقير بالنسبة إليهم هو شخص تافه وغير مؤذ، وبالتالي يجب عدم الخوف منه. أما فـي قصة جواو فالأمر مختلف، لأن المذنب هو صديق المتهم وشريكه، وهو يعرف أنه قد حُكم على صديقه بالسجن المؤبد لجريمة لم يقترفها. ويعرف قبل كل ذلك أنه هو نفسه ـ المذنب الفعلي ـ يتمتع بالحرية لأن صديقه لم يشِ به إلى الشرطة... وبالمناسبة، يصعب تصديق لفتة الوفاء هذه تجاه ابن عاهرة مثل صاحب المصنع.

روبرتو: ـ إنه قانون الأوغاد والعالم السفلي. فالأشخاص الصلبون لا يشون بزملائهم.

غابو: ـ وهو الأمر الذي يبدو مناسباً جداً الآن. لكنني أقول لك إنه ما كان يمكن لصاحب الشركة، فـي وضع آخر، أن ينسى جواو لحظة واحدة. وبين الحالتين الدراميتين، فإن حالة صاحب الشركة هي الأكثر تعقيداً.

سوكورو: ـ وماذا إذا كان صاحب الشركة يعرف أن جواو سيخرج من السجن، ويعمل على رصده ومراقبته؟ الشاب سيشعر بقرب الخطر منه، لكنه لا يعرف مصدره... حتى النهاية.

روبرتو: ـ هذا وضع جيد إنما له عيبه: فالفـيلم سيكون فـيلماً آخر. فأنا لا تهمني دراما صاحب الشركة. كما أن نصف الساعة لن يكون كافـياً.

غابو: ـ لا يمكننا تغيير طبيعة القصة. الطرافة تكمن فـي تمكننا من ترتيب المادة المتوافرة لدينا دون تبديل الأمور الجوهرية.

روبرتو: ـ لم يكن جواو راغباً فـي الانتقام عند خروجه من السجن، إنه يريد بكل بساطة أن يعرف ما الذي جرى.

غابو: ـ حسن، يجب عدم التوقف مطولاً عند الفترة الممتدة ما بين الإفراج عن جواو ولقائه مع صاحب الشركة. وما سنراه هو كيف أن جواو، على الرغم من رغبته في التقيّد باتفاقه مع **الموت**، وعلى الرغم من كل جهوده لنسيان الماضي، يجد نفسه منساقاً إلى تنفيذ انتقامه.

فيكتوريا: ـ أتراه قرر نسيان الماضي وعند أول سهو ينساق للانتقام؟

سيسليا: ـ **الموت** يلعب معه لعبة خبيثة.

غابو: ـ جواو لا يذهب إلى مصنع ذلك الرجل. إنه يجد عملاً في مصنع آخر. وفي أحد الأيام، بينما هو مع فتاة في أحد المطاعم، يرى رجلاً يدخل ويتعرف فيه على شريكه والمذنب المزعوم؛ فتذهب كلمة الشرف التي قطعها في وعده إلى الجحيم؛ ويبدأ في التفكير بطريقة لخداع **الموت**؛ حسن، ثم يذهب أخيراً إلى الرجل: «أنا جواو كابال.»

روبرتو: ـ لقد ضاع التأثير البصري لقصاصات الصحف.

غابو: ـ لن تحتاج إلى هذه القصاصات. والمعاهدة مع **الموت** تصبح محتملة أكثر كلما تفهمنا أن أفضل انتقام بالنسبة إلى جواو يتمثل في عودته إلى سن الخامسة والعشرين.

روبرتو: ـ إذا كان جواو سيخرج من السجن مصمماً على الانتقام؛ فيجب أن يعرف المشاهد السبب؛ وعلينا أن نقدم له حيثيات القضية.

غابو: ـ يكفي الآن أن تعرف أنت هذه الحيثيات؛ وبعد ذلك سنرى كيف يمكننا تقديمها في سياق العمل. ما يتوجب علينا أن نحدده هو محور العمل. فجواو يخرج من السجن، ويلتقي بـ **الموت** فيقول له **الموت** إن أمامه طريقين: إما النسيان أو الانتقام. ويقول له: «يمكنك الآن أن تنجز رغباتك المجنونة في الانتقام أو أن تبدأ حياة جديدة، باسترداد الوقت الذي ضيعته ولكن بشرط أن تنسى الماضي.» وبمعرفة الروح البشرية مثلما نعرفها، فإنه يمكن لنا أن نراهن على أن جواو يوافق على العرض لمجرد كسب الوقت فقط ـ كما أن عودته إلى سن الخامسة والعشرين سيجدد طاقاته من أجل تنفيذ خطته ـ ولكن **الموت** لا يعقد اتفاقيات مجانية؛ بل يدفع هو نفسه في أحد الأيام

بصاحب الشركة إلى طريق جواو؛ إنه الآن رجل ثري وصاحب نفوذ، يحظى بتقدير الجميع وإطرائهم. ويتعرف جواو عليه، وعندما يقارن بينه وبين نفسه، يصبح إحساسه بالظلم الذي تعرض له أكبر بكثير. فيقرر الذهاب للبحث عن عمل في شركة الرجل. وهكذا يخوزق نفسه، لأنه يخرق الاتفاق. وسيكون السؤال الآن: هل سيسمح له **الموت** بالوصول حتى النهاية؟

روبرتو: - لهذا السبب أجلت عملية التعارف وأبقيت إلى النهاية تقريباً لحظة اكتشاف جواو للخيانة.

غابو: - الأمر مثلما تطرحه سيكون أكثر تعقيداً. فلماذا يمنح **الموت** لجواو نعمة استعادة شبابه؟

سيسليا: - ربما لأنه سُلب جزءاً من حياته، ولأنهم حرموه من شبابه ظلماً.

غابو: - آه! **الموت** يمنحه هذه النعمة إذن بدافع العدالة؛ إنه سلوك عدالة يمارسه الموت مع جواو. والسؤال لم يكن أحمق إلى الحد الذي تصورته. فالموت عادل ولكنه لا يقدم شيئاً مقابل لا شيء: «سأعيد إليك الزمن الضائع، ولكن بشرط أن تنساه».

فيكتوريا: - إلى هنا لا توجد مشاكل، ولكن ابتداء من الآن...

سيسليا: تأتي المصادفة في المصنع، قائمة الأسماء، ثم سلسلة الترقيات...

روبرتو: - أتبدو لكم تعسفية؟

غابو: - أنا أرى أنها أخطاء دراماتورجية. إذ يمكن لبعض الأمور أن تبدو تعسفية أحياناً، لكنها تعزز وقع القصة؛ أما هنا فهي ليست كذلك.

روبرتو: - يمكن للموت أن يقول لجواو في الحانة: «سأساعدك على بدء حياتك الجديدة، اذهب إلى مصنع كذا وستجد هناك عملاً».

غابو: - لكن **الموت** سيكون في هذه الحالة أشبه بعاهرة. هذا غير ممكن. لأنه يجب على **الموت** أن يتفق مع جواو ويحترم حرية اختياره، إنه شرط لازم في الاتفاقات مع الشيطان. فأنت منذ هذه اللحظة حر في الاختيار، ولكنك ستخسر مع ذلك في هذه اللعبة.

روبرتو: - مازال السؤال قائماً: كيف يصل جواو إلى المصنع؟

غابو: وسؤال آخر أكثر أهمية: كيف يصل إلى الانتقام؟ وكيف ستكون آلية الانتقام؟ لأنني مازلت أفكر في أن ترقيات جواو في المصنع - أو في الشركة - فيها تطويل كثير.

ماركوس: - يبدو لي أنه يمكن تبسيط كل شيء إذا ما نقلنا القصة إلى أجواء ريفية.. إلى مزرعة في مناطق الشمال الشرقي البرازيلي مثلاً. ويتحول جواو هناك إلى فلاح. ويكون المذنب هو الإقطاعي.

روبرتو: - أنا لا أستطيع رؤية الموت إلا في أعماق مرآة. أضف إلى ذلك أنني شخص مديني حتى النخاع، ولست أعرف كيف أصنع قصصاً ريفية.

غابو: - يجب على المرء ألا يكتب حول ما لا يعرفه أو ما لا يشعر به كشيء شخصي.

روبرتو: - أنا أحب المصنع أيضاً لأنه عالم مغلق.

غابو: - جواو صانع ساعات، وهو عامل مؤهل في المصنع... علينا أن نتخيل هذا الجو، وأن نمنح مزيداً من الغنى البصري لعمله.

روبرتو: - المصنع بالنسبة إلي ليس مصنعاً واقعياً بكل صرامة.

غابو: - آه! أنت تريد إذن أن تخترع مصنعاً يتناسب مع منطق المرآة...

روبرتو: - وجمالية تتلاءم مع هذه الفكرة أيضاً. ليست جمالية خيالية، ولكنها ليست طبيعية كذلك.

غلوريا: - من أجل عمل كهذا سيكون مصنع مرايا هو الأكثر ملاءمة.

غابو: - من أجل أن يصاب الجميع بالجنون.

روبرتو: - أعتقد أن السينما لم تعد تحتمل أي مرآة أخرى.

غابو: - من الواضح على أي حال أن جواو قد علق في مصيدة، إنه في وضع سيقوده حتماً إلى صاحب الشركة.

روبرتو: - بل على العكس، إنه وضع يتيح لصاحب الشركة أن يخفف من إحساسه بالذنب من خلال جواو. والشيء الآخر هو أن جواو سيسعى إلى الهرب، إلى الابتعاد أكثر ما يمكن عن المصنع، ثم ينتهي به الأمر أخيراً إلى قتل صاحب الشركة في كل الأحوال.

غابو: ـ إنه الموت فـي سامارا مرة أخرى، إنها قصة القدر المحتوم.

سوكورو: ـ لو أن جواو يعرف منذ البداية ليس فقط من هو صاحب الشركة، وإنما كذلك أنه هو الذي قتل القاضي...

روبرتو: ـ عندئذ لن يكون للفـيلم ـ على الأقل مثلما أراه أنا ـ أي معنى.

سيسليا: ـ سيكون الكونت دي مونت كريستو مرة أخرى.

غابو: ـ صاحب الشركة يصدق ما يخبره به جواو من أنه حفـيد صديقه. يجب أن تكون لحظة مؤثرة، لأن صاحب الشركة يرى حينئذ، فـي ذلك الشاب ذي الخمسة والعشرين عاماً، صورة حية لصديقه مثلما كان عندما خانه. إن الشاب جواو بالنسبة إليه هو رؤيا. وإذا ما أمعنا النظر، فإن ذلك سيكون كما لو أن الموت قد ظهر لصاحب المصنع أيضاً. فكم من الأسئلة ستمر فـي رأسه فـي تلك اللحظة؟

دينيس: ـ وماذا لو قتل جواو صاحب الشركة مصادفة، مثلما قتل أوديب أباه؟

سوكورو: ـ سيكون قد نفذ انتقامه دون أن يدري ـ ولن ينتبه إلى ذلك إلا فـي اللحظة الأخيرة ـ وسيعود إلى السجن. وسيكون الموت قد منحه عندئذ عكس ما وعده به: أي مجرد فترة قصيرة ليتمكن من الانتقام.

غابو: ـ يجب توخي عدم تغيير جوهر القصة. فروبرتو طرح القصة؛ وعلينا نحن المساهمة بأفكار لجعل القصة تتمتع بأكبر قدر ممكن من التماسك والجاذبية.

دينيس: ـ كل شيء يشير إلى أن الطريقة التي يجري بها اللقاء فـي المصنع لا تعجب أحداً.

سوكورو: ـ مسألة المصنع مقبولة؛ أما السيئ فـي الأمر فهو كون صديق جواو، أي شريكه فـي الجريمة والمسؤول عن المصير الذي آل إليه، هو المدير أو المالك.

غابو: ـ لقد قدم روبرتو للتو معلومة جديدة، فالمصنع يظهر بصورة غائمة بعض الشيء، وهو يقومُ على مسافة ميليمتر عن الواقع. يمكن لهذا المصنع أن

يفيد في تقديم معالجة بصرية ودرامية رائعة. ففي هذه الأجواء، يتوجب جعل اللقاء بين جواو والمذنب يبدو مصادفة بحتة. ربما يكون الرجل هو زبون آت لشراء طلبية من المصنع، فيأخذونه في جولة على الورش، ويعرضون عليه عمل العمال المؤهلين. نحن نعرف منذ البدء أنه ليس هناك أي مصادفة في هذا اللقاء، وأن **الموت** قد تولى ترتيب كل شيء. فا**لموت** هو أفضل راوٍ لما يؤمن به المرء؛ ولن يقترف خطأ اقتياد جواو إلى هذا المصنع عند خروجه من السجن. بل على العكس من ذلك، إنه يتركه طليقاً. ويذهب جواو إلى هناك مثلما كان **الموت** قد رتب، ولكنه يذهب بمحض إرادته.

رينالدو: ـ يمكن تنفيذ المشهد كما يلي: في المصنع. يسمع جواو همساً وراء ظهره؛ يلتفت ويرى **الموت** الذي يراقبه بدوره. عندئذ ينظر **الموت** باتجاه الباب الرئيسي؛ نتابع مسار نظرته ونرى الزبون يدخل، يرافقه رئيس العمال. ويراه جواو بالطبع، فينتفض قلبه، ويقول لنفسه: «إنه هو».

غلوريا: ـ عندئذ ينكشف بجلاء دور **الموت** المخادع. فهو يدبر فخاً لجواو.

مانولو: ـ إنه بكل بساطة يريد أن يختبره وحسب.

غابو: ـ يبدو أن في الزبون شيئاً سرياً، أو هذا ما يبدو لعيني جواو على الأقل، لكننا بطريقة غريبة ما نربط بينه وبين القادم الجديد. إنني أتذكر حكاية ذلك الرجل الذي يريد أن يصعد إلى حافلة فيقول له السائق: «لا يوجد إلا مكان لشخص واحد». حسن، إنه شخص واحد، لكن السائق تكلم بنبرة وملامح جعلتا الرجل يتخلى آلياً عن الصعود. تواصل الحافلة طريقها وما إن تنعطف عند الناصية حتى ـ بووومـ تنفجر. ما الذي بدا في وجه السائق، أو ما الذي رآه الرجل في ذلك الوجه وأثار صدوده؟

روبرتو: ـ هذه هي النبرة التي أريد أن أضفيها على الفيلم، كما لو أن الأمر لعبة أقنعة.

غابو: ـ لو أن المرة الأولى التي يرى فيها جواو الرجل يراه في مرآة... لا. هذا لن ينفع. فهذه وسيلة تقنية، وما نبحث عنه هو شيء آخر، وفي اتجاه آخر. فما يتوجب علينا أخذه بعين الاعتبار هو أن تكون كل مستويات القصة

ـ الدراماتورجي، والتقني، والأسلوبي، والنبرة... متماسكة فيما بينها.

روبرتو: ـ عندما يرى جواو الموت في الحانة أول مرة، ويحدثه من أعماق المرآة، يجب ألا يعرف المشاهد إذا ما كان ذلك هذياناً أم أمراً واقعياً. هذه الصورة لها وقع الصدمة وأنا أفكر في إظهارها مرتين أخريين.

غابو: ـ يجب إقرار هويته جيداً. وأن يعرف المشاهد أنه الموت. وإذا استطعت إظهاره كهيكل عظمي يحمل المنجل سيكون أفضل.

روبرتو: ـ صورة الموت هي تشويه ضئيل لصورة جواو نفسه.

رينالدو: ـ «إننا نحن أنفسنا موتنا نفسه.» هذا ما يقوله كيبيدو.

روبرتو: ـ عندما يبرم الاتفاق، نقطع المشهد ونرى جواو يخرج من البار وقد نقص عمره أربعين سنة. لا أظن أنه من الضروري إظهار عملية التحول؛ أضف إلى ذلك أنني لا أحب أن يبدو ذلك مثل الرجل الذئب في السينما الأمريكية، حيث تبدأ بالظهور أوبار الفرو والمخالب وكل هذه الأشياء...

غابو: ـ الدكتور جايكل والمستر هايد... أما الرجل الذئب ففي لندن.

روبرتو: ـ يخرج جواو من الحانة وقد تحول إلى شاب. إنه غريب في المدينة. فخلال أربعين سنة، تبدلت أشياء كثيرة: فالسيارات مختلفة، والناس يلبسون بطريقة أخرى... وكل شيء يبدو لجواو الشاب غريباً، ومثيراً للقلق...

مانولو: ـ وهو لم يشاهد التلفزيون خلال تلك السنوات. أو أن الفيلم يجري في الخمسينيات.

غابو: ـ هذا الإحساس بالاغتراب لا يمكننا إدراكه إلا جزئياً مع جواو ـ من خلال ملامح وجهه، ومن خلال إيماءاته... ولكننا لا نتوصل إلى معرفة حجمه الحقيقي؛ فهذا الأمر يعرفه هو وحده، في أعماق قلبه.

دينيس: ـ ولماذا سنعرف بأن جواو قد عقد اتفاقاً مع الموت وليس مع الشيطان؟

روبرتو: ـ بسبب الشروط التي يفرضها عليه. وبسبب النعمة التي يمنحه إياها.

غابو: ـ يمكن للشيطان أن يفعل الشيء نفسه تماماً.

غلوريا: ـ هذا المحاور يملك قدرات خيرية. ويمكن له أن يكون الرب أيضاً.

غابو: ـ حسن، سواء أكان الرب أو الشيطان أو أرض الشمس، فالصحيح أن مشكلتنا ليست فـي ذلك الآن. فالعقدة العويصة فـي هذه القصة مازالت فـي لحظة اللقاء. لأننا هناك سنعرف ذلك الماضي الذي تعهد جواو بأن ينساه.

روبرتو: ـ يمكن لصاحب الشركة أن يقول له إنه كان يعرف جده، لكنه لا يدخل فـي التفاصيل. ولهذا السبب فكرت فـي قصاصات الصحف. ففيها يوجد كل ما نحتاج إلى معرفته: عملية السطو، موت القاضي، اعتقال جواو، هروب شريكيه، كمية الأموال المسروقة...

سوكورو: ـ آه، لقد نسيت؛ صحيح أنهم قد تمكنوا من سرقة الأموال... وهم لم يعطوا جواو حصته بالطبع.

ماركوس: ـ وما الذي تريدينه؟ أتريدين أن يحملوا إليه حصته فـي السجن؟

غابو: ـ هذا لا يغير شيئاً فـي الجوهر. فمشكلتنا الآن هي معرفة كيف سنقدم المعلومات الضرورية. وأرجوكم ألا نحاول اللجوء إلى الفلاش باك.

سوكورو: ـ عندما يكون جواو فـي الحانة، قبل أن يظهر له الموت، يكون مضطرباً ويتذكر لحظة اعتقاله أثناء عملية السطو. أو ربما أنه يسمع (فـي off) صوت النائب العام خلال المحاكمة...

دينيس: ـ ذكرياته تمر عبر المرآة...

غابو: ـ يجب ألا نحول المرايا إلى شاشات أو إسقاطات للماضي.

غلوريا: ـ عندما نرى جواو خارجاً من السجن، كيف سنعرف كم دامت فترة حبسه؟ من الذي سيتولى إخبارنا بذلك؟

غابو: ـ أعتقد بأن تقديم المعلومات بصورة مقنعة يستدعي منا أن نستغل فرصة اللقاء بينهما. يمكن بالطبع حل كل هذه المشاكل بسهولة بواسطة الفلاش باك، ولكنني أريد أن نتجنب ذلك؛ ليس بسبب استهلاك هذه الوسيلة فحسب، وإنما لأنها لا تستجيب كذلك لنمطنا الدراماتورجي.

رينالدو: ـ أهي مسألة نقاء أسلوبي؟

غابو: لا. ولكننا إذا ما استخدمنا الفلاش باك، فإن المشاهد الذكي سيدرك على الفور بأنه لم تخطر لنا وسيلة أخرى أفضل. في الشهور الأخيرة عملت مع سيرخيو في سيناريو يحيل بكثرة إلى الماضي، ومع ذلك لا يوجد فيه فلاش باك واحد. إنها القصة الحالية لشخصية من أزمنة أخرى. والشخصية المعنية هي مومس متقاعدة عاشت لحظات ازدهارها في مدينة لم يعد لها وجود: مدينة برشلونة في الحقبة الفوضوية. وقد كان مركز عمليات تلك المومس منطقة باراليلو. فكيف يمكن تقديم تلك الحياة وتلك الحقبة دون اللجوء إلى عشر استعادات على الأقل؟ وأظن أن ليتش هو من خطرت له الفكرة. يغرون المرأة العجوز بالظهور في برنامج تلفزيوني واسع الشعبية، إنه برنامج مقابلات يبث مباشرة. وهناك يبدؤون بسؤال العجوز: «كيف وصلت إلى هنا؟». وترد العجوز بكل براءة: «حسن، لقد كنت طفلة في الثانية عشرة في كارنامبوكو (البرازيل) واشتراني بحار تركي أحضرني إلى هنا وتركني في باراليلو...». «وكيف كانت المدينة في تلك الحقبة؟». «آه، لقد كانت برشلونة مدينة رائعة! عندما كنت تنزل من لاس رمبلاس باتجاه الميناء...» وتبدأ العجوز بالتذكر والحديث، ولكن منشطي البرنامج الراغبين في إضفاء بعض التوتر الدرامي على برنامجهم، يوجهون بعض الأسئلة الوقحة، محاولين التعمق في تفاصيل حياتها الخاصة. فتنتهي العجوز، التي تحافظ على وقارها، إلى شتمهم جميعاً بألفاظ نابية، وعلى الهواء مباشرة، فيضطرون إلى قطع البرنامج وعرض إعلانات، إلى آخره. لقد دامت تلك المقابلة بمجملها ثلاث دقائق، وكانت كافية لقول كل ما أردنا قوله. المرأة المسنة شخصية رائعة: إنها تحضر إلى البرنامج وهي متجملة بإفراط، وتتصرف كسيدة عظيمة، وتتكلم بثقة كاملة بالنفس عن تلك *الحقبة الجميلة*... ولكنها بعد أن تقول ما يتوجب عليها أن تقوله ـ أي ما نحتاج إليه لتبرير القصة درامياً، نجعل منشطي البرنامج يتدخلون في حياتها الخاصة، فتغضب هي، وتودي بكل شيء إلى الجحيم. وباختصار، لم نستخدم أي فلاش باك في

الفيلم كله. وأعترف بأنني أحسست بالرضا التام، لأني أعتقد أن اللجوء إلى الفلاش باك هو أشبه بالاستغناء عن التخيل؛ وعندما يلجأ أحدنا لاستخدامه أول مرة، يشعر بأنه من حقه استخدامه مرة ثانية، وثالثة... وهذا استسهال بحت.

سوكورو: ـ أنا لا أرى مبرراً للبدء بخروجه من السجن. بل يمكننا دون اللجوء إلى استخدام الفلاش باك، بالبدء بصدور الحكم. ففي المحكمة يكون جواو، الذي مازال شاباً، واقفاً بين رجال الشرطة بانتظار الحكم. ويقرأ أمين المحكمة: «...يحكم على المتهم جواو كابال بالسجن المؤبد على جريمة قتل القاضي فلان الفلاني، عضو المحكمة العليا، خلال عملية السطو على المصرف التي اقترفت في يوم كذا من شهر كذا من السنة الجارية». يتبع ذلك قطع. ثم نرى جواو، بعد خمس وأربعين سنة، خارجاً من السجن وقد تحول إلى رجل مسن.

غابو: ـ ولماذا ستبددين هاتين الدقيقتين أو ثلاث الدقائق التي سيستمرها المشهد؟ يمكن لجواو أن يصرخ في أي لحظة:«لقد تحملتُ خمس وأربعين سنة في السجن!»، ويكفي، بهذا يمكننا أن نحل المشكلة بجملة واحدة. ما يحتاج المشاهد إلى معرفته ـ وهنا لب القضية ـ هو أنهم قد حكموا على جواو بجناية لم يقترفها، وأن ذلك الرجل الذي نراه هناك ـ ولتدعه صاحب المصنع، أو المدير، أو الزبون، أو رجل الأعمال ـ كان أحد شريكيه ومن المحتمل أن يكون القاتل الذي يريد جواو الانتقام منه.

سوكورو: لا أعتقد أنه يتوجب علينا تقديم مشهد قراءة حيثيات الحكم كلها، ولا الملف القاضي بالكامل. تكفي لحظتان، وبضع عبارات. أن نبين سبب إدانة جواو والحكم عليه؛ وبعد ذلك نُظهر اعتراضه على الحكم: «أقسم بالله إنني بريء!».

روبرتو: المحاكم والأحكام القضائية من الأساليب المطروقة والمستسهلة، وهناك نوع من الأفلام يقوم عليها كلياً.

غابو: ـ ولكن الاقتراح ينفع. ومن المناسب أن نقول هناك كل ما يجول في رؤوسنا.

غلوريا: ـ ها نحن قد تعودنا على التفكير بصوت عالٍ.

مانولو: ـ من وجهة النظر القانونية، لم تعد تترتب على صاحب الشركة أي عقوبة؛ فالجريمة قد تقادمت بعد كل تلك السنوات. والمشكلة الوحيدة المتبقية بالتالي هي من النوع الأخلاقي.

روبرتو: ـ مشكلة الضمير.

دينيس: ـ الجريمة لم تطو بسبب التقادم وحسب، وإنما لأن هناك من أدين ودفع الثمن كذلك.

غابو: ـ من المهم جداً يا روبرتو أن نعرف ما الذي حدث قبل خمس وأربعين سنة. لن نستخدم ذلك في أي شيء، ولكن علينا معرفته. أم أنه علينا أن ننتظر حتى عرض الفيلم؟

روبرتو: ـ كنت أظن أن كل شيء حول هذا الأمر قد قيل. إنهم ثلاثة أشخاص يقومون بالسطو على مصرف، في مدينة صغيرة من مدن الأقاليم، وقد قررنا ـ إذا لم تخني الذاكرة ـ أن نسميها بونايري.

غابو: ـ هذا يجعلني أتذكر تلك الملاحظة التي لا تُنسى لبيرتولت بريخت: «ما هو الفرق بين السطو على مصرف وإنشاء مصرف؟».

روبرتو: ـ القاضي الذي قُتل في الهجوم هو زبون للمصرف، وهو شخص معروف ومحترم في المدينة. وقد أخرجته محاولة السطو عن طوره، فحاول عمل شيء: احتج، وحاول الخروج، أي شيء من هذا... يمكن القول إنه استفز موته. وقد قُتل بسبب عصبية المهاجمين.

غابو: ـ لأن تلك الرصاصة لم تكن رصاصة قتلة محترفين.

روبرتو: ـ لا، لم يكونوا مجرمين عاديين؛ فقد كانت تلك هي عمليتهم الأولى. ولم تكن لهم ملفات لدى الشرطة. وهم يدخلون إلى المصرف ووجوههم مغطاة بمناديل أو بطاقيات تستر الوجه، ويتمكنون من الاستيلاء على كيس نقود. وفي هذه اللحظة تقع حادثة القاضي ويدب الهلع. فيتمكن اثنان من المهاجمين من الهرب، أما الثالث ـ جواو ـ فيقع بيد الشرطة...

ماركوس: ـ هناك شيء لا أراه واضحاً: الأشخاص الذين كانوا في

المصرف حينئذ رأوا أن أحد المهاجمين قد أطلق النار على القاضي، ثم رأوا بعد ذلك أنه قد تم اعتقال أحد المهاجمين. ألم يقدموا اعترافاتهم حول ذلك؟ ألم يقولوا إن من أطلق النار لم يكن المعتقل نفسه؟

غلوريا: ـ إذا كانوا ثلاثة شركاء، فإن اثنين منهم دخلا إلى المصرف، وبقي الثالث ينتظر خارجاً، في السيارة، من أجل الهرب.

غابو: ـ الا يكونوا أعضاء في جماعة سياسية؟ فلننظر في الأمر، قبل خمس وأربعين سنة، أي... في بداية عقد الأربعينيات.لا. لم تكن الأمور قد تدهورت بعد. فقد جاء التدهور في ما بعد.

فيكتوريا: أحد المهاجمين الثلاثة ظل ينتظر في السيارة، مثلما اقترحتْ غلوريا، ودخل جواو وصديقه لتنفيذ العملية. وأحدهما قتل القاضي. جواو يعرف أن الفاعل هو الآخر. وعندما يهمان بالخروج ومعهما كيس النقود، تعترضهم الشرطة. فتجرح جواو وتعتقله، لكن الشريكين الآخرين يتمكنان من الفرار.

سوكورو: ـ جواو يطلق النار أيضاً عندما يرى الشرطة تقترب. يجب أن يفعل ذلك، لأنهم سيخضعونه لاختبار البرافين، وتكون النتيجة إيجابية. وعندئذ يوجهون إليه تهمة قتل القاضي.

دينيس: ـ وماذا إذا لم يتم التوصل مطلقاً إلى معرفة المذنب؟ سيتحول الفيلم إلى قصة ارتياب.

مانولو: وأنا أيضاً أريد الخروج قليلاً على المخطط العام. أقترح ألا يكون الخائن ـ صاحب الشركة الحالي ـ واحداً من المهاجمين، مع أنه شريكهم. فهو يعمل في المصرف. ويقدم لشريكيه المعلومات اللازمة لضمان نجاح العملية. وكل شيء يجري على ما يرام حتى اللحظة الأخيرة، عندما يرى الرجل أن النقود صارت في الكيس، فوق الطاولة، فيلمس عندئذ جرس إنذار وتظهر الشرطة. وفي أثناء الفوضى والاضطراب ـ بينما يسقط جواو جريحاً ويهرب الشريك الآخر ـ يقوم رجلنا بإخفاء الكيس ويحتفظ لنفسه بكل الغنيمة.

روبرتو: ـ كيف يمكنه عمل ذلك؟ أين سيخفي الكيس؟ وكيف سيُخرج المال؟ إذا كان يعمل هناك، فإنه لن يستطيع الخروج من المصرف...

فيكتوريا: ـ ثم... من الذي سيقتل القاضي إذاً؟

غابو: ـ إنها عناصر متفرقة، يمكن إدخالها في القصة أو استبعادها... ولكن فكرة الرجل الموجود في المصرف، لأنه يعمل هناك، هي فكرة جيدة. فهذا الشخص هو شريك جواو، أما المهاجم الآخر فلا يعرف عنه أي شيء؛ وفي اللحظة الحاسمة يخون الرجل جواو.

مانولو: هناك احتمال آخر: من سيصبح صاحب الشركة في المستقبل، وهو عامل في المصرف، قام بعملية اختلاس. ويطمئنه صديقاه: فهما سيسطوان على المصرف، وبما أنه لن تعرف المبلغ الذي سيأخذونه، فلن تكتشف كذلك عملية الاختلاس. يجري تنفيذ العملية، ويُقدم الرجل بطريقة ما على خيانة جواو...

رينالدو: ـ يمكن لعملية السرقة أن تتم أو لا تتم. فالمهم هو قتل القاضي.

غابو: ـ والآن، بعد مرور خمس وأربعين سنة على عملية السطو، يقول صاحب الشركة أو الزبون لجواو الشاب: «جدك المسكين كان صديقي الحميم، وقد كان مندفع الطباع. فإطلاقه النار على القاضي كان تصرفاً متهوراً في ذلك الهجوم المؤسف». فيحدق جواو في عينيه مباشرة: «لم يكن هو من أطلق النار. وإنما أنت يا فلان».

روبرتو: ـ ولكن ذلك لا يمكن أن يحدث في اللقاء. بل يجب الاحتفاظ به إلى النهاية.

غابو: ـ إننا نحاول توضيح بعض الأمور. لأنه لا يمكن حلّ كل شيء دفعة واحدة.

سوكورو: ـ هناك شيء ما في هذه القصة لا يعرفه جواو، وقد كلفه مع ذلك سنوات من السجن. وفجأة يكتشفه. ما هو هذا الشيء؟

غابو: ـ المهم هو أن نعرف هذا الأمر. فهناك حلقة أساسية ناقصة في العملية الدرامية. وهذا طقس ذو نمط إبداعي، أليس كذلك؟ ولهذا أنا واثق من أننا سنجد له حلاً.

روبرتو: ـ إنني آسف لأني جئت بقصة مغلقة إلى هذا الحد. فقد أفقر ذلك ديناميكية العمل. فالنقاش نفسه، إذا ما قارناه بمناقشات أخرى قمنا بها، يبدو أقل مردودية، لأن اقتراحي يفتقر إلى المرونة. وأنا نفسي ـ وأعترف بذلك ـ كنت أفتقر إلى المرونة خلال المناقشة.

غابو: ـ الفكرة الأصلية للورشة هي الانطلاق من حبكة ما لتركيب بناء لفيلم متوسط الطول. وما يحدث هو أن أعضاء الورشة لا يحضرون حبكة على الدوام؛ ففي بعض الأحيان يأتون بقصة جاهزة البناء، وآخرون يأتون بصورة امرأة على الشاطئ ترى مجيء طائرة هليكوبتر... وباختصار، ليست هذه هي الطريقة المثلى، ولكنها أكثر متعة: إنها ورشة لكل الأذواق، حيث نصنع كل ما يُطلب منا: اقتباسات، مشاهد متدرجة، حبكات قصص انطلاقاً من صورة ما... وإذا ما اضطررنا، فإننا سنصور الأفلام أيضاً.

روبرتو: ـ سأفكر جيداً في مشهد اللقاء.

غابو: ـ إنه اللحظة الحاسمة بالنسبة إلي. الرجلان يتكلمان وكل منهما ينظر في عيني الآخر. فيقول الشخص المهم متأثراً: «لقد كان جدك سيئ الحظ». ويرد عليه جواو: «لم يكن سيئ الحظ، وإنما سيئ الرفاق...لأنك أنت من خانه أيها الوغد!».

الجلسة السابعة

نظرة إجمالية II

سوكورو: ـ غلوريا تحمل إلينا مفاجأة.

غلوريا: ـ لقد غيرتُ قصة عازف الكمان.

غابو: ـ غيّرتها؟ بأي معنى؟

غلوريا: ـ صارت المرأة هي الإرهابية الآن.

غابو: ـ آه، كنت أعرف أن هذه الغاليسية خطرة! لقد غيّرت القصة دون أن تطلب الإذن منا.

غلوريا: ـ ناقشتُ التغيرات مع الفريق. وقد بدت مناسبة للجميع.

غابو: ـ خارج المعهد؛ هذا لا ينفع.

غلوريا: ـ ما تغير هو عمل الشخصيتين. فهي الآن عازفة الكمان؛ أما هو فيعمل موظفاً في مكتب.

غابو: ـ «الكمانة الأولى تصل متأخرة على الدوام». سأقتلك!

غلوريا: ـ وكل ما سوى ذلك يبقى على حاله.

غابو: ـ أجل، على حاله، ولكنها هي الآن من تفعل كل شيء.. كل شيء: تعزف الكمان، تكذب، تقتل... آه يا غلوريا، إنك تخدعيننا! جعلتنا نعتقد بأنك تثقين بالرجال، وكان هذا زيفاً. إنها تقتله الآن، تطلب من الرجل المسكين أن يحمل الكمان إلى المسرح وتضع له فيه قنبلة... تضحي به.

غلوريا: ـ الزوج هو عضو في منظمة سلمية. والزعيم النقابي، هل تتذكرونه؟ هو الآن قائد المنظمة وسيختتم مهرجاناً سلمياً مهماً.

غابو: ـ لقد أقنعتني: فالمرأة هي أقدر من الرجل على عمل كل هذا بأعصاب باردة. ولكن، من يضمن لنا أنك لن تغيري أفكارك من جديد غداً؟

غلوريا: ـ ولا أي تغيير آخر. سيبقى العمل هكذا.

غابو: ـ يمكننا في النهاية أن نصنع قصة من قصص، تشارك فيها كل الشخصيات مجتمعة... تخرج الشخصيات من الأفلام وتلتقي ليلاً في مكان منعزل وتتبادل الآراء: «أأنت الآن قديس إذاً؟ يا للروعة! أما أنا فكان نصيبي القيام بدور عاهرة». «أريد الذهاب إلى الورشة لأرى إن كانوا يبدلونني من طبيبة نفسية إلى مذيعة تلفزيون». «أترون هذا عادلاً؟ زوجتي تقتلني بقنبلة وتظل تعزف الكمان مطمئنة». يجب أن نصنع فيلماً على هذا النحو، نعطي فيه لكل شخصية الدور الذي ترغب في أن تؤديه. فيلم يكون فيه عشرة، اثنا عشر، ثلاثة عشر بطلاً... هل تتصورون ذلك؟

ماركوس: ـ أتحرق لهفة لرؤيته.

مانولو: ـ أنا أتفهم موقف غلوريا. فعندما تكون أمام أحدنا عدة وجهات نظر ويجلس وحيداً في غرفته ليفكر، لا يكون من السهل عليه الاختيار

دوماً. فالأفلام لم تعد بالأبيض والأسود؛ إنها الآن ملونة، مع كل ظلال الألوان...

غابو: ـ صحيح أنه يتوجب على المرء أن يتمكن من عمل ذلك، ولكنه لا يتمكن على الدوام. أتذكر عندما ترأست لجنة تحكيم مهرجان **كان**، في العام *1982*. لقد بدا لي أن المشاركين السابقين بغيضون. كنت أفكر في أن هناك على الدوام في أي عمل.. في أي فيلم، عنصراً يحدد أفضلية كل منها. وقد بدا لي دوماً أن جائزة ex aequo[1] هي نقطة ضعف لجان التحكيم. وفي أحد الأيام، في **كان**، حانت ساعة الحسم وانقسمت لجنة التحكيم إلى نصفين: وكان الفيلمان الكبيران اللذان وصلا إلى التصفية الأخيرة هما **يول** Yol و**المفقود** Missing. وفي الساعة السادسة من صباح اليوم الأخير اضطررنا إلى الاستسلام: ex aequo. ما الذي حدث؟ أولاً، كان هناك في تلك السنة أفلام ممتازة: **ليلة سان لورينزو**، و**فيتزجيرالد**... وكنت قد وافقت على الدعوة، لأنني بالتحديد، عندما علمت ما هي الأفلام المتنافسة، قلت لنفسي: «سيكون هذا جيداً». ولكن المشكلة تمثلت، بصورة خاصة، في طبيعة الفيلمين الكبيرين: فقد كانا فيلمين مختلفين تماماً. لقد كانا مختلفين إلى حد أننا لم نجد نقاط مقارنة بينهما، وبات من الصعب بالتالي تحديد سبب تفضيل أحدهما على الآخر. وفي الساعة السادسة من صباح اليوم الأخير اضطررنا إلى إعلان استسلامنا. ولكن، فلنرجع إلى موضوعنا... هيا يا دينيس، ما الذي أحضرته لنا؟

دينيس: ـ إن ما أحضرته أقرب إلى الموقف منه إلى القصة: مأزق فتاة تعاني داء الحب.

غابو: ـ أهي غراميات عاصفة.

دينيس: ـ أنا أفضل القول إنها غراميات خاطئة.

غابو: ـ وهذا أفضل.

---

[1] Ex aequo: تعبير لاتيني معناه «تماثل في السوية»، وهو يقضي في المهرجانات السينمائية بمنح الجائزة الثانية لفيلمين وحجب الأولى بسبب التماثل في السوية.

غراميات خاطئة

دينيس: ـ تدور الأحداث في ريو دي جانييرو. الأبطال هم أناس يشتغلون في المسرح: إنريكي دوارتي، ممثل مشهور؛ وتيريسا دي كارفالهو، ممثلة مبتدئة وسرعان ما يبدأ إنريكي بتسميتها تيري ببساطة. يلتقي إنريكي وتيري أول مرة في اختبار تمثيل: المخرج يختبر بعض المتقدمات لتمثيل أحد الأدوار النسائية في مسرحيته القادمة. تتقدم تيري من إنريكي مذعورة، ليس لأنه نجم مشهور وحسب، وإنما لأنه معبودها كذلك. وما يحدث في هذا اللقاء الأول هو سهم غرامي، أي ما جرت العادة على تسميته: الحب من النظرة الأولى. عند خروجهما من المسرح، يدعوها إنريكي إلى بيته. فتوافق تيري دون تردد. يستمعان إلى موسيقى، يتناولان بعض الكؤوس، يتحدثان، ويكتشفان كم من التشابه يوجد بينهما... ولكن هذا هو كل شيء. فهما لا يمارسان الحب، بل إنهما لا يتبادلان القبلات. تظن تيري أن إنريكي خجول وأنه بحاجة إلى الوقت لكي يتجرأ؛ ولكن ما جرى في اليوم الأول يتكرر في الأيام التالية. فتتساءل تيري بقنوط عما إذا كانت هي نفسها المذنبة في ذلك... إلى أن يقرر إنريكي الاعتراف لها بأنه شاذ جنسياً. الحقيقة أنها تكون قد بدأت تشك في ذلك، لكن سلوكها حياله لم يتبدل: فقد كانت مغرمة به فعلاً. إنها تخشى الآن أن تصاب بالجنون؛ وشيئاً فشيئاً، ودون أن تقرر ذلك، ولمجرد سعيها غير الواعي إلى إرضائه، تبدأ بالتحول إلى غلام: تقص شعرها، تقوم بتصرفات ذكورية...

غابو: ـ هنا تكمن القصة.

دينيس: ـ ليس هذا هو كل شيء. تبدأ تيري بالتردد على الأماكن التي اعتاد إنريكي ارتيادها بحثاً عن مغامرات جنسية شاذة. ولقد تبدل مظهرها الخارجي إلى حد أن إنريكي يراها في أحد الأيام ولا يتعرف عليها. ليست لدي فكرة واضحة عما سيحدث بعد ذلك، ولكن لدي رؤية للحل: سرعان ما يبدأ إنريكي بالخروج مع امرأة جميلة جداً وشديدة الأنوثة؛ وفي أثناء ذلك

راحت تيريسا تفقد هويتها وترسخ قناعتها بأنها شاب: لقد أصيبت بالجنون.

غابو: ـ وتقولين إن هذا مجرد موقف؟ توجد هنا قصة كاملة! أخبريني: صحيح أن سهم الحب متبادل، ولكن من الذي بدأ؟ من الذي كسر الجليد؟

دينيس: ـ إنه إنريكي. فخلال الاختبار تطرح تيري بعض الآراء فيسأل هو: «من هي هذه الفتاة؟». ويشعر بالميل نحوها.

غابو: ـ يجب أن تكون ممثلة جيدة ـ بالرغم من أنها دون خبرة ـ، وهي ذكية إضافة إلى كونها جميلة، أليس كذلك؟

دينيس: ـ ومشوقة وجذابة... عمرها خمس وعشرون سنة؛ وهو يكبرها بعشر سنوات أو خمس عشرة سنة، فعمره خمس وثلاثون أو أربعون سنة.

غابو: ـ من الأفضل أن يكون عمره خمساً وثلاثين؛ إنه يكبرها بعشر سنوات. وفي ذلك اليوم الأول، هل يأخذ إنريكي تيري إلى شقته حيث يعيش كعازب؟

دينيس: ـ أجل، لكنهما يذهبان قبل ذلك إلى بار لتناول بضع كؤوس، وتبادل بعض الأحاديث، والتعارف...

رينالدو: ـ أفترض أن للعمل المسرحي الذي يتدربون عليه علاقة ما بالنزاع الذي سيعيشانه...

دينيس: ـ لست متأكدة من ذلك. بل لقد وصل بي الأمر إلى حد جعل تيري تتخلى عن العمل في المسرحية لمجرد أن تبقى هناك، في مقاعد الصالة، تتأمل إنريكي خلال التدريبات.

غابو: ـ يجب أن يبدأ الفيلم بمشهد غرامي كبير بين إنريكي وتيريسا. وسيبدو المشهد واقعياً؛ ولكننا لا نلبث أن نكتشف أنه تمثيل، جزء من عمل مسرحي.

دينيس: ـ لو أن الأمر كذلك، لما تخلت تيري عن العمل في المسرحية، وعن تجديد هذا المشهد الغرامي معه ليلة بعد أخرى... وأنا أتساءل: ألن يكون من الصعب، بعد مشهد كهذا، أن نتوصل إلى حل بصري لمسألة التقارب بينهما؟

غابو: ـ ليس التقارب بينهما هو المهم فـي قصتك، وإنما الفراق.

دينيس: يمكن للمشهد الغرامي أن يكون واحداً من تخيلاتها الايروتيكية.

غابو: ـ إنهم يختبرون تيري من أجل الدور، أليس كذلك؟ وهناك عدة مرشحات. والاختبار يتمثل فـي أداء هذا المشهد مع إنريكي. المرشحة الأولى للعب الدور هي فتاة تثير استياء إنريكي فور تلفظها بالكلمات الأولى. ربما بدت نبرة الفتاة شديدة الخطابية، أو لها رنة زائفة... ولكنها فـي الواقع لا تنفع للدور. عندئذ يأتي دور تيريسا. وما إن تفتح فمها وتبتسم حتى يتجمد إنريكي فـي مكانه وهو ينظر إليها مفتوناً. هذا يمثل بوحاً حقيقياً بالحب. وتحصل تيري على الدور بالطبع؛ لكننا لا نعرف مطلقاً إذا ما حصلت عليه لأنها الأفضل أم لأن إنريكي أراد ذلك.

رينالدو: ـ وهل سيكون العمل المسرحي كلاسيكياً أم معاصراً؟

غابو: ـ مثلما نشاء. كم هو رائع ابتداع الحياة!

رينالدو: ـ يجب أن تكون حبكة العمل المسرحي مناظرة للحبكة التي ستعيشها تيري مع إنريكي. كما أن ما يجري فـي المسرح يجب ألا يكون اختباراً؛ بل يمكن أن يكون تدريباً؛ فهم يتدربون؛ وتيري هـي البطلة.

غابو: ـ المهم هو أن نرى القبّلة.

دينيس: ـ أية قبّلة؟

غابو: ـ ألن ينتهي المشهد الغرامي بقبلة؟ فإنريكي يقبّل المتسابقة الأخرى قبلة زائفة، أما مع تيري... فتُسمع دمدمات، ويتوجب على مدير المنصة أن يصفق بكفيه منبهاً ويصرخ: «شكراً يا إنريكي، شكراً يا آنسة... المتسابقة التالية من فضلكم».

سوكورو: ـ أليس فـي هذا الكثير من العاطفة بالنسبة إلى شخص شاذ جنسياً؟

سيسليا: ـ إنه شاذ جنسي غير نمطي.

روبرتو: ـ وأخيراً تخرج تيري من المسرح وكأنها تطفو فـي السحاب... فهي

لم تكن تتصور مطلقاً أنه يمكن لفتاة مثلها أن تؤثر مثل ذلك التأثير على إنريكي دوارتي العظيم.

غابو: ـ ويخرج إنريكي دوارتي العظيم كذلك، ويلحق بتيريسا دي كارفالهو ويهنئها...، فمن الواضح أنها قد حصلت على الدور. ويدعوها للاحتفال بفوزها وتقبل هي الدعوة، فيذهبان إلى حانة حيث يتعالى صخب عظيم لدى دخول إنريكي، وتدنو منه فتاة لتطلب توقيعه. وبهذا نوضح أنه ممثل مشهور جداً... وبالمناسبة، لقد حضرتُ مشهداً مشابهاً مع روبرت ريدفورد. فقد كنا نمضي في سيارته في أحد الأيام ـ وكان هو نفسه يقود السيارة ـ وقد أبديت انزعاجي لأني سأشتري شيئاً ما عدت أذكر ما هو، فقال لي بلطف شديد: «هيا، سأذهب معك». ولا يمكنكم أن تتصوروا الازدحام الذي حدث لدى دخولنا ذلك المحل! فقد أوشك ريدفورد المسكين ـ وهو شخص شديد الخجل ـ أن يموت مختنقاً.

دينيس: ـ وربما كان هذا هو السبب الذي يجعل إنريكي يقترح على تيري أن يذهبا إلى بيته: لكي يتمكنا من التحدث بهدوء.

غابو: ـ أجل. ويمكننا أن نلّمح الآن إلى أنه لا يأتي بنساء إلى بيته في العادة. وأنه أقدم على أمر استثنائي معها.

دينيس: ـ ألن ترتاب تيري عندئذ بأنه شاذ جنسياً؟

غلوريا: ـ وكيف يمكن لممثل مشهور، وراءه كل أولئك المعجبين، أن يكون شاذاً جنسياً مستتراً؟ هذا صعب. أضف إلى ذلك أن الفتاة ممثلة ومنغمسة في أجوائه، فكيف يمكن لها ألا تعرف شيئاً؟

دينيس: ـ ولكن، إذا كانت تعرف أن إنريكي شاذ جنسياً، وإذا كان هو يتصرف على هذا الأساس، فكيف نفسر سهم الحب الخاطف بينهما؟ أم أنه كان مجرد رد فعل كيميائي؟

غابو: ـ لقد كان روك هدسون يبدو فحلاً شديد الرجولة في السينما، لكنه كان شاذاً جنسياً. ولم يعرف أحد الحقيقة إلى أن أعلن هو نفسه أنه مصاب بالإيدز.

دينيس: ـ تيري لا تعرف وضع إنريكي. ويجب ألا تعرفه.

غابو: ـ لا تعرف، ولا تجهل... هذا أمر يمكن ببساطة إهماله.

ماركوس: ـ سأستبق الأحداث بهذه الفكرة التي لها علاقة بتحول تيري. فرجلها معجب بالدراجات النارية وبالشباب الذين يركبونها وهم يرتدون سترات من الجلد الأسود.

غابو: ـ وعندما تحين اللحظة المناسبة، تشتري تيري دراجة نارية. ومن خلال علاقتها الودية بإنريكي، تبدأ بالتعرف على ميوله، وعلى أنماط الغلمان الذين يستهوونه. فإنريكي شخص انتقائي؛ وتبدأ تيري بالتحول كي تجسد النمط الذكري المثالي الذي يروقه.

سوكورو: ـ أرى أنه من المناسب أن يحاول إنريكي إقامة علاقة جنسية معها عندما تذهب إلى شقته أول مرة.

دينيس: ـ إنه مضطر إلى عمل ذلك. فهي تعتبر أن مضاجعتهما أمر مسلم به، ولا تخفي ذلك.

سوكورو: ـ وعندما يخفق إنريكي في مضاجعتها، تعزو تيري ذلك إلى التوتر.. إلى عصبية المرة الأولى.

روبرتو: ـ وماذا عن المرة الثانية؟ أم أنه لن تكون هناك محاولات جديدة؟

غابو: ـ يجب ألا نستبق الأمور. فقد كان الأصعب هو تقديم المعلومة الموجزة: إنريكي ممثل مشهور، وتيريسا هي ممثلة جميلة وموهوبة، لكنها تفتقر إلى التجربة، وقد أصاب الاثنين سهم حب. ونحن قد قلنا هذا كله. ففي أقل من دقيقتين استطعنا أن نقول من هما هذان الشخصان وفي أي وضع هما. الشيء الوحيد الذي لم نعرفه بعد هو أن إنريكي شاذ جنسياً. لا حاجة إلى قول ذلك ولا إلى الامتناع عن قوله؛ يجب ترك الأمور تنساب وانتظار لحظة الكشف: عندما تنتبه تيري إلى نمط الغلمان الذين يروقونه تبدأ هي نفسها بالتحول. هذا هو الفيلم وليس أي شيء آخر.

دينيس: ـ ما هو متوفر لدي حتى الآن هو التالي: أولاً، يلتقي إنريكي وتيريسا ويصيبهما السهم؛ ثانياً، ينتبهان إلى أن بينهما تشابهاً كبيراً والكثير

من الاهتمامات المشتركة؛ ثالثاً، لا يتوصلان إلى ممارسة الحب بصورة مرضية، بالرغم من أن إنريكي يحاول ذلك؛ رابعاً، تكتشف الفتاة أنه شاذ جنسياً ـ أو يخبرها هو نفسه بذلك ـ؛ وخامساً، تقرر هي التحول لترضيه.

غابو: ـ في المرة الثالثة التي يسعى إليها إنريكي ويعود إلى محاولة مضاجعتها، دون جدوى، لابد لتيري من أن تتوصل إلى نتيجة: إنه عاجز أو شاذ جنسياً. وأرى أن يقوم إنريكي نفسه بالاعتراف بذلك. ثم إنه، في هذا العصر، وفي هذه الأجواء التي يعيشها... لماذا نرفض رؤية إنريكي كشخص ناضج مثلما هو في الواقع؟ إننا نعامله كما لو كان فتى قاصراً وعديم الخبرة...

سوكورو: ـ سيكون شاذاً جنسياً ولكنه مغرم بتيري... وله من جهة أخرى عشيق يغار عليه. هذا هو الصراع الذي يعيشه إنريكي.

غابو: ـ في الليلة الأولى، ولدى خروجهما من الحانة، لا يأخذ إنريكي تيري إلى شقته، وإنما يوصلها إلى بيتها. فهي لا تملك سيارة، ويعرض عليها أن يوصلها بسيارته: «هل أوصلك؟». وأخبريني يا دينيس: هل لدى إنريكي سائق أم أنه يقود سيارة رياضية؟

دينيس: ـ لديه سيارة رياضية... وعند وصولهما إلى البناء الذي تعيش فيه تيري، تقول له: «لماذا لا تصعد...؟»

غابو: ـ لدى خروجهما من الحانة يركبان سيارة إنريكي البورش الفخمة ويسألها: «هل أوصلك إلى البيت؟» فترد عليه: «مثلما تريد». ويسألها: «ما هو عنوانك؟». ولا تحتاج تيري إلى المزيد لكي تدرك أن كل شيء قد انتهى... في تلك الليلة على الأقل.

روبرتو: ـ في هذه اللحظة تبدو تيري وكأن إبريق ماء بارد قد سُكب عليها.

غابو: ـ يمكن للحوار بينهما أن يتطور في أجواء مختلفة في سياق تلك الليلة... إنريكي يسأل شيئاً في حانة ما، وترد عليه تيري بينما هما في حانة أخرى. الحوار متواصل، ولكن الخلفية تتبدل.

روبرتو: ـ يجب إظهار هذه العملية حتى النهاية. لأنه إذا ما جرى قطع من أجل البدء باليوم التالي، فيمكن للمشاهد أن يظن بأنهما قد أمضيا الليلة معاً.

غابو: ـ الحوار لن يترك مجالاً للشك، فالأمر أشبه بما يحدث حين يدعو أحدهم فتاة إلى السينما وتقول له الفتاة: «اليوم غير ممكن، لأني في الدورة الشهرية». وسيكون الأمر بهذه الفظاظة. «ما هو عنوانك؟». «إنه كذا.» تتوقف السيارة أمام المبنى. «إلى اللقاء غداً.». «إلى اللقاء غدا.» إننا نروي الفيلم من وجهة نظر تيري.

ماركوس: ـ وتنتهي الليلة عند هذا الحد، وفي اليوم التالي، يقول لها إنريكي إنه يريدها أن تتعرف على أمه. ويذهبان إلى بيت الأم، يتناولان الغداء، وتكون العجوز سعيدة جداً، لأن هذه الفتاة هي أول خطيبة لابنها تتعرف عليها.

غابو: ـ وماذا لو كانت الأم تعرف أن ابنها شاذ جنسياً، وتلمّح بذلك إلى تيري دون قصد منها وهي في أوج سعادتها؟

سيسليا: ـ تبقيان كلتاهما معاً، وتنتهز الأم الفرصة لتقول لتيري: «إنها المرة الأولى التي يأتي فيها إنريكي مع صديقة. لا يمكنك أن تعرفي مدى سعادتي...!».

ماركوس: ـ الأمهات لا يعرفن ذلك مطلقاً. أو إنهن آخر من يعرف.

غابو: ـ من قال هذا؟ بل إن الأمهات يعرفن، ويقدمن مساعدتهن. إنها طريقة لإبقاء أبنائهن مقيّدين إليهن.

ماركوس: ـ أسرة تيري تفضل ألا تكون ابنتها ممثلة. فهي أسرة برجوازية تقريباً.

دينيس: ـ منذ فترة لم تعد تيري تعيش مع أسرتها؛ إنها تعيش في شقة مع صديقة.

غابو: ـ احذري من دفع المشاهد إلى الظن بأنهما سحاقيتان. فمن الصعب تقديم كل التفسيرات في نصف ساعة، ولا يمكن لأحدنا أن يسمح لنفسه بارتكاب أي خطأ.

دينيس: ـ إن طريق إنريكي وهو ذاهب إلى المسرح يمر من أمام بيت تيري، ويمكن له في تلك الليلة الأولى أن يقول لها: «أتريدين أن آخذك معي غداً لدى مروري من هنا؟».

غابو: ـ وفي المسرح يكرران المشهد الغرامي، ويستسلم كل منهما للآخر، في مشهد تمثيلي... وعندما ينتهي التدريب، يقول لها إنريكي: «هل تريدين أن أوصلك؟».

روبرتو: ـ يمكن إظهار المشهد الغرامي عدة مرات، ويكون جوهره في المرة الأخيرة مختلفاً. فثمة ما حدث في فترة التحول، لقد انكسر شيء في ما بينهما...

غابو: ـ سيتكرر المشهد نفسه في كل مرة، والقبلة نفسها؛ مرة كل عشر دقائق، أي أن المشهد نفسه سيتكرر ثلاث مرات...

سيسليا: ـ سيبدو وكأن القصة مؤلفة من تكرار وإعادات، لأن إحباط اليوم الأول سيتكرر أيضاً. فإما أن إنريكي سيوصل تيري إلى بيتها ويتركها، أو أنه سيأخذها إلى شقته ويحاول ممارسة الحب، ولكن دون جدوى.

غابو: ـ ولماذا لا يأخذها أولاً إلى حانة للشاذين جنسياً؟

دينيس: ـ بمثل هذه السرعة؟ هذه سادية.

روبرتو: ـ تنتبه تيري إلى أن الأمور لا يمكن أن تستمر على تلك الحال، وتخبره بذلك: «هذه العلاقة تسبب لي الأذى يا إنريكي. لا أريد رؤيتك بعد الآن». وفي أحد الأيام، لدى الخروج من المسرح، تلاحظ أن هناك فتى ينتظره. ربما يكون قد انتظره في مناسبات أخرى، ولكن من الواضح أن إنريكي هو الذي يذهب باتجاهه هذه المرة.

سيسليا: ـ ولكنهما ـ أعني تيري وإنريكي ـ سيواصلان اللقاء في التدريبات.

غلوريا: ـ يجب أن تعرف تيري الحقيقة منذ البداية. إنه أمر يمكن التلميح إليه منذ الحديث الأول، عندما يجوبان الحانات معاً. لأنها إذا كانت لا

تعرف، والتقت فجأة بذلك الفتى الجميل ينتظر إنريكي عند مخرج المسرح...

سوكورو: ـ ربما لا تأمل تيري بأكثر من مغامرة مع إنريكي.

دينيس: ـ ليس هناك أي مغامرات. ما تشعر به هو حب عظيم. عاطفة حقيقية. يجب أن يكون الأمر كذلك حتى تتوصل إلى قرار تحويل نفسها.

غابو: ـ علينا ألا نستبق الأمر. وإنما يجب أن نمنح أنفسنا وقتاً للتفكير. سنكرس في أحد الأيام أربع عشرة ساعة متتالية للمناقشة، لكي نطلق كل الطاقات المتراكمة.

غلوريا: ـ حتى ولو كانت تيري تعرف حقيقة وضع إنريكي، إلا أنها لا تفقد الأمل.

غابو: ـ بماذا تتمثل دراماها؟ في أنها تريد الاستحواذ عليه مهما كلف الأمر. وعندما ترى أنها لا تستطيع عمل ذلك كامرأة، تقرر أن تفعله كرجل. الأمر بهذه البساطة.

روبرتو: ـ ولهذا من المهم أن نعرف قبلاً أي نمط من الفتيان يروقونه. فتيري تحتاج إلى نموذج تحتذي به.

غابو: ـ تبقى هناك إشارة استفهام: فعندما تتحول تيري، كيف ستتمكن من تقديم دورها في المسرحية؟

دينيس: ـ هذه ليست مشكلة خطيرة. إذا كانت قد قصت شعرها، يمكنها أن تضع باروكة.

غابو: ـ وإشارة استفهام أخرى: إذا كان شذوذ إنريكي معروفاً للملأ وملحوظاً، فهل سيكون سلوكها هو نفسه منذ اليوم لأول؟

دينيس: ـ أنا أظن أنه سيكون كذلك.

غلوريا: ـ وأنا أرى العكس.

إيليد: ـ لقد أحبته فعلاً.

غابو: ـ يمكن لها أن تعرف أنه شاذ جنسياً ولا تفقد الأمل مع ذلك في التوصل إلى علاقة حميمة معه. المشكلة تأتي عندما تكتشف أن إنريكي، على الرغم من جهوده التي يبذلها، غير قادر على مضاجعتها.

دينيس: ـ ليس فـي إنريكي ما يشير إلى أنه «مجنونة»، مثلما يقال عن المخنثين عادة، بل إنه يتمتع بمظهر رجولي، ومواقفه ذكورية جداً.

غابو: ـ ولكن يجب أن يبدو واضحاً أن إنريكي شاذ جنسياً. وأنه قد أغرم بها على طريقته، لكنه لا يستطيع إنجاز العلاقة على المستوى الايروتيكي. هذا هو ما سيرويه الفـيلم: كيف تقرر أن تتحول لكي ترضيه.

دينيس: ـ يجب أن تأخذوا فـي الاعتبار عدم تحويل كل شيء إلى الجنس البحت؛ فهناك تشابهات روحية كثيرة بينهما.

غابو: ـ كل ما قلناه حتى الآن ليس سوى مقدمة للدخول فـي صلب الموضوع. ولا يمكننا أن نواصل تقليب القضية: يجب أن ندخل فـي الموضوع.

دينيس: ـ أنا أرى أنه من المهم التأكيد على التماثل بينهما، لأنه دون ذلك، ماذا سيكون عنصر الجاذبية الآخر بين إنريكي وتيري؟ ولماذا يواصل كل منهما السعي إلى الآخر؟ لأنهما فـي تلك الليلة الأولى، عندما جالا على الحانات، وتبادلا الحديث، وتعارفا، اكتشفا أنهما يستمتعان كلاهما بهذه الرفقة؛ وهذا ما أحست به هي بصورة خاصة، وصار الشيء الوحيد الذي تريده الآن هو أن تكون بجانبه.

رينالدو: ـ إذا لم يكن هذا حباً، فلينزل الرب ويراه.

غابو: ـ كنت أتساءل: كيف يمكننا الإشارة إلى مرور الزمن؟ وقد انتبهت الآن إلى أن الأمر بسيط: من خلال المسرح، من خلال التقديم المتتالي للمشهد الغرامي. وتقديمه آخر مرة يكون فـي عرض الافتتاح، وسط تصفـيق الجمهور، إلى آخره. وهذه النهاية الخيالية ـ الخيال المسرحي ـ ستكون إعلاناً عما سيحدث فـي الواقع... فـي الواقع الفـيلمي.

دينيس: ـ من بين نقاط مشروعي الخمس، النقطة الرابعة هي التي لا تزال أكثر تشويشاً: هل ستكتشف تيري أن إنريكي شاذ جنسياً أم أنه هو الذي سيخبرها بذلك؟

غابو: ـ أنا أفضل أن يتكلم هو نفسه عن شذوذه بكل تلقائية. يمكنه أن يكشف أشياء مهمة من عالم الشاذين جنسياً، وهي أمور يجهلها معظم

الناس. وهذا الحد من الصراحة سيفيد في الوقت نفسه في إقرار رابطة قوية جداً بينهما. فإنريكي يفتح قلبه لتيري ولكن ليس كمأساة؛ فيجب ألا ننسى أن شذوذ إنريكي لا يمزقه وحسب ـ مثلما يحدث له الآن في علاقته بتيري ـ وإنما يساعده في تكوين شخصيته. وتتفهم تيري وضعه؛ ولكنها لا تتقبل في أعماقها حلاً يبعدها عنه نهائياً. وعندئذ تقرر التحول. وهنا نفاجئها وهي تقص شعرها. قَصّة الـ *garçon* ، مثلما كان يقال في الخمسينيات.

سوكورو: ـ تقص شعرها بنفسها، وتلبس بنطال جينز، وتجرب سترة أونيسكس...

غابو: ـ الحوار بينهما ـ إذا ما كُتب بدقة ـ يمكن له أن يكون مؤثراً. فقبل ثلاثين أو أربعين سنة كان يمكن لهذا الحوار أن يكون فضائحياً، أما الآن فأظن أنه سيتخذ طابعاً يومياً، لأنها حالات نعيشها يومياً مع أصدقائنا الشاذين جنسياً. إنهم يأتون ويقولون لك بكل هدوء: «وداعاً يا عزيزي، سأذهب للقاء زميلي» أو «يسرني أن أقدم إليك عشيقي». وعندما يصارح إنريكي تيري، يبدوان كأنهما يبدأان علاقة خطوبة. فهو قد استسلم لها عاطفياً بالكامل، وهي تريد الآن أن تصل إلى النهاية، تريد التعرف عليه، بالمعنى التوراتي للكلمة.

دينيس: ـ أُفَضِّل أن يحاول إنريكي «إرضاءها»؛ وأن يحاول ذلك أكثر من مرة، لا أن يتظاهر بأنه يريد ذلك، وإنما يريد ذلك فعلاً؛ فهو يتعرف على رغبته في رغبتها، كما في مرآة. أضف إلى ذلك أنه يريد استبقاءها إلى جانبه.

سوكورو: ـ عمر إنريكي خمس وثلاثون سنة، وهو لم يشعر من قبل بمثل هذا الشعور تجاه أي امرأة.

غابو: ـ يجب عليه أن يقول لتيري بأنها المرة الأولى التي يصل بها إلى مثل هذا الحد.

روبرتو: ـ لدي تعليق حول الحل الذي اقترحته دينيس: فأنا لا أرى أنه من المناسب أن يرتبط إنريكي في النهاية بامرأة أخرى.

غابو: ـ صبراً. وسنرى.

دينيس: ـ أتعرف لماذا أفضل هذه النهاية، أعني تحول تيري إلى غلام بينما يخرج إنريكي بالمقابل مع امرأة أخرى؟ لأنها تجعلني أفكر بالخرافات.

غابو: ـ يجب أن نرى إذا ما كانت القصة ستقودنا عضوياً إلى هذه النقطة. ولكن الوقت مازال مبكراً لمعرفة ذلك.

سوكورو: ـ أريد توجيه سؤال أخرق: إذا كانت تيري ستغير هويتها فعلاً، وإذا ما تحولت إلى غلام أو أقرب ما يكون إليه، فلماذا لا يتقبلها إنريكي عشيقاً له؟

غابو: ـ هذا هو التناقض الظاهري: فتيري تجتذب إنريكي كامرأة. وفي هذا يكمن الصراع. وبالمناسبة، هل سيكون تحولها مفاجئاً أم متدرجاً؟

دينيس: ـ أنا أرغب في أن يكون متدرجاً.

رينالدو: ـ وأنا أظن أنه يجب أن يكون مفاجئاً. إنه أسلوب يائس تلجأ إليه عندما لا تجد مخرجاً آخر، وتتبناه هكذا، دفعة واحدة وبالكامل: قص الشعر، سراويل الجينز، الدراجة النارية، سترة الجلد...

دينيس: ـ لقد خطر لي في إحدى اللحظات إيصال تيري إلى المذلة: فهي تؤمّن غلماناً لإنريكي من أجل استبقائه إلى جانبها. إنه اقتراح بلا أساس كما أرى، لأن ما يهمها حقاً هو رؤية إنريكي سعيداً.

غابو: ـ إن القصة تطول كثيراً. ونحن لدينا نصف ساعة فقط.

رينالدو: ـ تبدل تيري المفاجئ وارتباك إنريكي التالي، يمكن تقديمهما في ثانيتين اثنتين، وفي مشهد واحد. أنا أراهما هكذا: تيري، بقصة شعر وملابس ذكورية، تريد أن تفاجئ إنريكي. تطرق الباب، ويفتح إنريكي. يتأملها برهة بتشوش، وعندئذ تبتسم هي راضية عن شقاوتها... وهذه الابتسامة ـ التي طالما فتنته ـ تكون كافية لتبديد الخطأ، لكنها تجعله يشعر من جهة أخرى بالارتباك، ويفكر: «لماذا تقدم امرأة ذكية مثل تيري على هذا التهريج؟».

دينيس: ـ أنا مازلت أفكر في أن التبدل يجب أن يكون تدريجياً.

رينالدو: ـ إنني أقترح عليك ما يلي: عندما تبدأ هي بالتحول ـ عندما تقص شعرها مثلاً ـ يتأملها إنريكي بتمعن ويقول لها: «هذه التسريحة تناسبك».

دينيس: ـ ولكن، عليه ألا يشجعها.

غلوريا: ـ إنها مجرد مجاملة. فإنريكي لا يعرف ما الذي تخطط له تيري. ولكنه يطري على تسريحتها في أحد الأيام، ويحتفل ببنطالها الجلدي في يوم آخر، وعندما تأتي...

سوكورو: ـ ربما يكون آخر ما تفعله تيري هو قص شعرها؛ وعندئذ يصبح التحول التدريجي كاملاً.

دينيس: ـ لست أدري إذا ما كنا نخرج من الواقعية لندخل في نمط آخر من اللغة، نمط أكثر مجازية.

غابو: ـ كل هذا يأتي عن طريق لمسة خاصة، من خلال مثقال غرام واحد من الجنون تحتويه كل قصة من قصصنا.

رينالدو: ـ أنا أحس بشاعرية هذه القصة كشيء متماسك التسلسل. فقد أنهينا أولاً ذلك المقطع الليلي الذي يجول فيه إنريكي وتيري على ثلاث حانات متتالية، بينما هما يتبادلان الحديث؛ ثم تحدثنا بعد ذلك عن تكرار المشهد الغرامي ثلاث مرات في المسرحية؛ والآن نلخص عملية تحول تيري في ثلاث مراحل: قص الشعر، ثم الملابس، فالدراجة النارية.

سوكورو: ـ وفي أثناء هذه العملية ستأخذ بالتخلص كذلك من كل زينتها الأنثوية ـ الأقراط، العقود، الماكياج... ـ وتتبنى بعض الحركات الذكورية.

سيسليا: ـ هناك شاذون جنسياً كثيرون يتحدثون عن أذواقهم مع صديقاتهم: «حسن، أنا أفضل الغلمان هكذا». أو بتخنث: «أنا أحب أن يكون عشيقي بهذه الهيئة أو تلك: أسمر، غير طويل ولا قصير جداً...».

دينيس: ـ إنريكي لن يقول مطلقاً مثل هذه الأشياء.

غابو: ـ هناك كآبة عظيمة في أعماق هذه العلاقة، وأخشى أن تفلت منا لأننا نستسلم للمظاهر.

دينيس: ـ إننا نحاول أن نحلل سلوك الشخصيتين، أليس كذلك؟

غابو: ـ حسن، نحن لا نفكر الآن في البناء ولا في التفاصيل، وإنما في توالي الأحداث... أولاً، يلتقي إنريكي وتيري في المسرح؛ وبعد ذلك يأخذها ليتناولا كأساً، ويفضل أن يكون ذلك في حانة للشاذين جنسياً؛ وبعد ذلك، وبينما هما يتحدثان في الحانة، يأتي صديق لانريكي ـ شاب جميل جداً ـ فيقدمه إنريكي إلى تيري؛ وأخيراً يخرج الثلاثة من الحانة معاً...

دينيس: ـ معاً؟ منذ البداية؟ كنت أظن أن إنريكي سيأخذ تيري إلى شقته.

غابو: ـ لستُ أروي الفيلم، إنني أحاول أن أتصور كيف يمكن أن تجري الأمور في الحياة الواقعية.

غلوريا: ـ وهل في حياة إنريكي الواقعية ـ وهو الذي تعرف على تيري للتو وانبهر بها ـ سيكون قادراً على أخذها إلى حانة للشاذين جنسياً؟

رينالدو: ـ في هذه الحالة لن تكون هناك أية غراميات خاطئة. فمنذ اللحظة الأولى تنتبه هي إلى أن العلاقة الغرامية مستحيلة.

دينيس: ـ لماذا؟

رينالدو: ـ كل الأسباب. لأن إنريكي سيكشف نفسه عندما يكون في جوه؛ ولأن صديق إنريكي سيكون هناك وينضم إليهما...

غابو: ـ لدى خروجهم من الحانة ـ أعني خروج الثلاثة: إنريكي وصديقه وتيري ـ يتوجهون إلى سيارة إنريكي ويجلس الفتى، بحركة تلقائية، في المقعد الأمامي. وتضطر تيري إلى الجلوس في المقعد الخلفي. إنها طريقة بيانية جداً لرؤيتها مهملة... مبعدة إلى البعد الثاني.

دينيس: ـ لماذا تخطر لكم مثل هذه الحلول القاسية؟

غابو: ـ إنها قاسية، ولكنها مفيدة، لأن تيري تعرف الآن كيف هو الشخص الموجود في الموقع الذي تتطلع إلى احتلاله. فالفتى سيكون بالنسبة إليها النموذج الذي تحتذي به. ففي يوم ما سيجلس الشاب في المقعد الخلفي بينما تجلس هي إلى جانب السائق.

دينيس: ـ أنا كنت أتصور شيئاً أكثر شاعرية: أن تذهب تيري بمفردها إلى حانة الشاذين جنسياً، وتراقب مباشرة سلوكهم، وكأنها تُعدّ نفسها للدور التالي الذي ستلعبه. إنني أرى هذا المشهد في أحلامي.

غابو: ـ هل تريدين من ممثلة مثلها أن تذهب إلى الحانة لمراقبة سلوك الشاذين؟ ولكن، في أي عالم تعيش هي؟ يبدو لي وكأننا ننظر إلى الشذوذ الجنسي كما لو كان مسألة بعيدة وغريبة عنا، بينما نحن جميعنا في الواقع نشكل جزءاً من هذه الأجواء... فالشاذون جنسياً ليسوا معزولين في المجتمع. وهم أقل عزلة في مجتمعنا.

روبرتو: ـ سأعود إلى تناول رواية دينيس الأولى للقصة. عندما يلتقي إنريكي وتيري ثانية في شقته، في اليوم التالي، ويريان أن الأمور لا تمضي كما يجب، تتخلى هي عن مقابلته. وتنقضي نهاية الأسبوع، وفي يوم الاثنين، عندما يخرجان من المسرح، يكون صديق إنريكي منتظراً في الخارج، فيهتف إنريكي: «آه، لحسن الحظ أنك جئت. دعني أقدم لك تيري، إنها ممثلة ممتازة... هذا صديقي نيلسون يا تيري».

غابو: ـ أنا أرى العملية على النحو التالي: عندما يعترف إنريكي لتيري، ترفض هي الاستسلام. إنها مصممة على الاستحواذ عليه. تعود إلى الحانة التي يتردد عليها، وعندما يراها، لا يشعر بأنه مطارد، ولا يؤنبها؛ بل على العكس، فهو يبدي الكثير من اللطف. يقول لها: «كم أنا سعيد بمجيئك!» مثلما يمكن له أن يكون قد قال للمدعو نيلسون. «اجلسي، سأقدم لك شراباً خاصاً جداً.» ويحضرون لها شراباً من تلك التي تنطلق منها فقاعات وتطلق أبخرة، شيء مسل وممتع، ويمضيان كلاهما الوقت على خير ما يرام في تبادل الحديث. قطع. نرى تيري تقص شعرها. قطع. نرى تيري تصل إلى المسرح وهي ترتدي أفرهولاً. قطع. هممممم... يجب الحذر من عمليات القطع المتتالية هذه، حتى لا تبدو الأمور شديدة الفظاظة. أظن أن المشكلة هي مشكلة الحجم. فساعة ونصف ستكون وقتاً طويلاً، ولكن نصف ساعة هو وقت قصير.

دينيس: ـ هذه قصة لنصف ساعة. ربما كان من المناسب تطويل القسم الأول ـ احتضار هذا الحب المستحيل ـ وترك مفاجأة تحول تيري إلى النهاية.

غابو: ـ يمكن للفيلم أن ينتهي على النحو التالي: تدخل تيري إلى شقة إنريكي وهي ترتدي زي الرجال. ولكن، ماذا سيحدث بعد ذلك؟

دينيس: ـ أنا أقترح أن نُدخل بعد ذلك المرأة الأخرى، لأنني أحب التأكيد على العبرة القائلة: «إياك أن تحول نفسك إلى هدف لرغبة شخص آخر، لأنه يمكن للرغبة أن تغير هدفها». يروقني أن يتضمن الفيلم هذه العبرة بطريقة ما.

غابو: ـ ولكن، هل ستوصلين القصة إلى ذلك الحد، إلى حد إظهار إنريكي مع المرأة الأخرى؟

دينيس: ـ إلى حد إظهار تيري وقد فقدت هويتها وأوشكت على الجنون. لأنها ألّهت إنريكي كثيراً؛ وتنكرت لنفسها، بهدف إرضائه وحسب.

رينالدو: ـ لا أستطيع أن أفهم كيف يمكن لها أن تكون غير ناضجة إلى هذا الحد.

روبرتو: ـ لكي تصاب بالجنون لا بد لها من أن تكون قد عانت كثيراً، وأنا لم أر هذه المعاناة مطلقاً. بل على العكس، يبدو لي أنها قد تحكمت بالوضع بكثير من النضوج.

سيسليا: ـ وما الذي سيحدث لو أن إنريكي لا يتعرف على تيري عندما تتبدل؟

ماركوس: ـ هذا الحل أتصوره على النحو التالي: لقد تواعد إنريكي وتيري في البار، في الركن الذي يلتقيان فيه دائماً. تكون هي هناك، مرتدية زي الرجال أول مرة. يصل إنريكي، وينظر من خلال زجاج النافذ... ثم يدور على عقبيه وينصرف. هل تعرّف عليها أم لا؟

غابو: ـ لا يتعرف عليها للوهلة الأولى.

دينيس: ـ هل نحن في منتصف الفيلم أم في نهايته؟

غابو: ـ هذا ما لا نعرفه حتى الآن. يجب أن نرى ما الذي سيحدث بعد هذا اللقاء ـ أو هذا الفراق ـ حتى نستطيع أن نحسب أين أصبحنا.

ماركوس: ـ وأخيراً، كيف جرى تحول تيري؟ أكان متدرجاً أم فجائياً؟

غابو: ـ من الأفضل أن يكون متدرجاً، لكنه يُخل بتوازن البناء؛ والتحول الفجائي سيئ، لكنه يحل مشكلة الزمن. ما هو واضح بالنسبة إليّ هو أن التبدل يمكن أن يكون فجائياً فقط إذا تركناه ليكون الصورة الأخيرة.

سوكورو: ـ يعجبني أن تتمكن تيري من إغواء إنريكي. حتى لو فعلت ذلك بطريقة جارحة.

غابو: ـ تغريه... باعتبارها امرأة أم رجلاً؟

روبرتو: ـ ويجب أن نتساءل أيضاً عما إذا كان إنريكي شاذاً سلبياً أم إيجابياً، لأنه إذا كان سلبياً، فليس هناك من علاج.

دينيس: ـ أنا لا تهمني كل هذه الأمور قدر اهتمامي بأن إنريكي لا يتعرف في النهاية على تيري. فالقصة في نظري هي قصة حب، وفكرة الفراق لأسباب خارجية...

روبرتو: ـ ليست خارجية تماماً... فتيري تتغير كذلك من الداخل، تتغير سيكولوجياً.

غابو: ـ فكرة أن إنريكي لا يتعرف عليها ـ أو أنه بكلمة أدق، لا يتوصل إلى التعرف عليها ـ، لا تقوم على سند. يمكن له ألا يتعرف عليها للوهلة الأولى. ولكن يكفي أن يدقق النظر جيداً ـ وقد تكلم أحدنا هنا عن ابتسامة تيري الفريدة ـ حتى ينتبه. هذا من جهة. ومن جهة أخرى، لا يمكننا أن نفترض أن عملية تحول تيري ستجري بتدريج بطيء جداً بحيث تصبح غير ملحوظة. ليس هناك وقت لكل هذا. إنه أمر يمكن محاولته في فيلم طويل؛ ففي القصة التي نشتغل عليها مع سيرخيو مثلاً رأينا أنه من المناسب أن تنتهي المرأة المسنة بصورة متألقة، فهي تستعيد شبابها برقص الفالس مع شاب في الثانية والعشرين من عمره، يبدو كأنه عشيقها، لكنه يمكن أن يكون بعمر أحفادها في الواقع. ولكي نتوصل إلى ذلك لم يكن أمامنا مفر من إعادة الشاب إلى العجوز قليلاً قليلاً، وبصورة غير ملموسة، على امتداد الفيلم كله؛ وبالفعل، عندما تحين لحظة الفالس، لا يعود الفرق ملحوظاً بصورة

فاقعة ما بين سن البطلة العجوز والشاب. ولكننا كنا نملك ساعتين من الزمن لتصريف هذا الوضع برصانة. أما هنا فإننا نملك ثلاثين دقيقة فقط، وعلينا أن نكرس نصف هذا الوقت لطرح المشكلة.

روبرتو: ـ هناك أساليب لحل هذه المشكلة. ففي يوم سابق ـ أثناء معالجة شخصيتي جواو ـ طرح رينالدو مثالاً عن معلم الجودو...

غابو: ـ ما يتوجب حله ـ بصرياً ودرامياً ـ هو صدمة الانفعال التي يسببها هذا المشهد الذي تتحول فيه تيري إلى رجل، وتقدم نفسها إلى إنريكي. يا لها من لحظة!

دينيس: ـ إنني مقتنعة بوجوب أن يكون التحول تدريجياً.

روبرتو: ـ ولكن، بما أنه ليس هناك متسع من الوقت لهذا يا دينيس، فيجب عليك أن تتصرفي بالخيارات. فكري في ذلك المشهد الذي يعجبك كثيراً في الحانة، عندما تذهب تيري لمراقبة الشاذين جنسياً. ما رأيك إذا ما بدأت تيري ـ هناك بالذات، ودون أن تتحرك عن مقعدها ـ بالتحول شيئاً فشيئاً؟ في مشهد مثل هذا يجري تدفق الزمن بصورة عفوية وكذلك تدفق الوعي: ويكون تحول تيري نفسياً أكثر منه جسدياً.

مانولو: ـ وكيف سيتم تحديد ذلك بمصطلحات بصرية؟

روبرتو: ـ نظرة تيري ستكون دليلنا فيما يتعلق بتحولها. فهي تأخذ بانتقاء «النماذج» التي ستقلدها، وفي الوقت نفسه، وبعمل إيمائي «تتحول» إلى تلك الأنماط. إنه تحول نفسي ـ وأشاطرك القلق يا مانولو ـ إذ، هل سيكون بالإمكان التعبير عن ذلك بصرياً، وجمالياً؟ لا بد من استشارة المسؤولين عن الماكياج والملابس في الأمر.

دينيس: ـ والممثلة...

غابو: ـ هذه اللقطة ستبدأ كلقطة شخصية ذاتية ـ الشاذون جنسياً يخضعون لمراقبة شرهة من قبل امرأة ـ وتنتهي كرؤيا موضوعية: فتيري تتحول إلى غلام.

سوكورو: ـ سأقوم الآن بدور محامي الشيطان.

غابو: ـ هذا هو الدوز الذي نقوم به كلنا. والوحيد الذي لا يفعل ذلك هو من يقدم القصة.

سوكورو: ـ تيري تخوض نضالاً شرساً ضد الظروف التي تحول دون تحقيقها لعاطفتها. ويبدو لي أن إحباط هذه العاطفة سيكون رهيباً، خصوصاً وأن إنريكي يشاطرها إياها أيضاً بطريقة ما. إنها عاطفة تقابل بالاستجابة. ولهذا فإنه يجب عدم اقتياد صراع تيري إلى الإخفاق: فإما أن يتمكن إنريكي من مضاجعتها كامرأة، وإما أن تتحول إلى رجل وعندئذ ينتهي الفيلم، بنهاية مفتوحة.

غابو: ـ الإحباط هو حالة درامية أيضاً، بل هو إحدى الحالات الكبرى. والقصة لا تخفق درامياً لكون الأبطال محبطين، وخصوصاً عندما يتعلق الأمر بقصة حب، يُفترض بها أن تنتهي نهاية طيبة. أنا لست ضد النهايات السعيدة من حيث المبدأ، ولكن الدراما التي نرويها هي دراما حالة إحباط.

روبرتو: ـ إنريكي يحب تيري لما هي عليه. وعلى طريقته بالطبع. ويتخلى عن حبه لها عندما تتخلى تيري عن شخصيتها ولا تعود هي نفسها. هذه هي القصة التي تريد دينيس أن ترويها، إنها قصة مع عبرة.

غابو: ـ هذا غير مقبول يا روبرتو. إنك تقوم بدور المحامي المدافع عن قصة ليست لك.

دينيس: ـ إنني أرحب دوماً بأي دفاع جيد، حتى ولو جاء من برازيلي آخر.

غابو: ـ الواقع هو أننا نشتغل على موضوع لا نعرفه بحميمية. إذا كان بيننا شاذ جنسياً مقموع فنرجوه أن يتخلى عن كبت نفسه ويقدم لنا المساعدة، لعلنا نخرج من هذه الورطة.

دينيس: ـ يجب أن تكون تيري واثقة من أن إنريكي سيستسلم لها كلياً... إذا ما استطاعت. هذه النقطة الغامضة هي التي تُبقي الصراع نابضاً.

روبرتو: ـ قبل محاولة المضاجعة الأولى، يخبرها إنريكي دون مواربة: «لم أخض أي تجربة مع امرأة من قبل، أما معك فإنني راغب في ذلك».

غابو: ـ أي أنه بكلمات أخرى، يطلب منها أن تساعده؟

روبرتو: ـ أجل، ولكن دون أوهام كثيرة. وهي أيضاً ليست لديها أوهام فـي هذا الشأن.

غابو: ـ إنها قصة شديدة الحساسية، وهي تتضمن تطوراً فـي أحاسيس لا نعرفها جيداً. يجب توخي الحذر من الوقوع فـي أخطاء فـي مثل هذه القضية الإشكالية. فلنحاول تحليل القصة مرة أخرى: إنريكي بالنسبة إلى تيريسا هو المعبود؛ أضف إلى ذلك أن مشاعرها تجاهه طبيعية بوضوح. والانبهار بينهما متبادل إلى الحد الذي يمكن ملاحظته فـي الظاهر، فإنريكي لا يتورع عن النزول من برجه، ويلحق بتيري إلى الشارع، ويدعوها ليتناولا كأساً معاً. إنه لا يمضي إلى ما هو أبعد من ذلك، ولكنه أمر طبيعي وعادي، لأنه اللقاء الأول بينهما، كما أن تيري لا تستطيع من جهة أخرى أن تعزو ذلك إلى أي أمر آخر، لأنها لا تعرف عنه أي شيء فـي هذا الشأن بعد. حسن. فـي اليوم التالي، يقرر إنريكي دعوة تيري إلى شقته ويحاول ممارسة الحب. لا يستطيع ذلك. عندئذ يعترف بأنه لم يضاجع امرأة من قبل، ولكن الأمر مختلف معها الآن، إنه يريد ذلك. لن أواصل، لأنني انتبهت إلى أمر الآن: فحيال هذا الوضع، سيكون من المنطقي أن تقول له تيري: «لا بأس، أنا سأساعدك». ثم ماذا؟ كيف ستساعده؟

مانولو: ـ لا يمكن لأحدنا أن يجد تفسيراً لميل إنريكي المفاجئ جنسياً نحو تيري... لقد تعرف إنريكي من قبل على عشرات النساء الجذابات والذكيات مثلها، ثم ماذا؟

سوكورو: ـ سهام الحب هذه يا مانولو ليست ردود أفعال يمكن تفسيرها بسهولة. إنها دوافع القلب. أو ردود أفعال عضوية سرية...

دينيس: ـ هذا ما أرغب فـي قوله، فمن العبث الرغبة فـي التحول إلى هدف رغبة للآخر، لأنه لا يمكن مطلقاً للمرء فـي هذه الحال أن يعرف أين تبدأ رغبة الآخر وأين تنتهي.

غابو: ـ بل لا يعرف هو نفسه كذلك أين تبدأ وأين تنتهي رغبته. فالمرء لا يعرف نفسه جيداً مثلما يظن. ربما هذا هو السبب فـي الركود الذي نحن فـيه الآن. يجب أن نوفر لهذه العلاقة تيري- إنريكي التوتر اللازم.

سوكورو: - أنا أصر على اقتراحي. ربما كانت بدايات إنريكي الجنسية طبيعية. وربما كان متزوجاً أيضاً. وقد أصيب بصدمة في لحظة ما، لكنه يعرف أن وضعه ليس بالميؤوس منه.

روبرتو: - وماذا يفيدنا كل هذا؟

سوكورو: - في تجاوز إحدى العقبات. فإذا كان إنريكي قد عاش بعض التجارب الجنسية الطبيعية، فلن يكون الأمر جديداً بالنسبة إليه على الإطلاق.

غابو: - الأمور تهدد بمزيد من التعقيد، فيما يتعلق بالزمن.

إيليد: - يمكن لإنريكي في الليلة الأولى أن يمارس مع تيري بصورة طبيعية، فالميل الكبير الذي يشعر به تجاهها...

دينيس: - منذ المحاولة الأولى؟ لا. هذا غير مناسب.

إيليد: - النزاع سيأتي فيما بعد، لأن لدى إنريكي صديقاً وهو لن يتخلى عنه من أجل تيري.

دينيس: - أتلمحين إلى أن إنريكي هو ثنائي العلاقات الجنسية؟

إيليد: - لا حاجة إلى طرح ذلك. تشعر تيري بأنها تخسر المعركة مع منافسها فتلجأ إلى التنكر لتتشبه به إلى حد ما، أعني الغلام.

غابو: - مازلنا عالقين في جهلنا. فهل هذا هو السلوك الذي سيسلكه شاذ جنسياً من نمط إنريكي، في ظروف مثل هذه؟ أيمكن له أن يقول بين ليلة وضحاها: أنا أفضل الآن الحب الطبيعي، لأن هدف رغبتي قد صار يتمثل في امرأة؟

رينالدو: - أنا أتمسك بفكرة المحاولة الفاشلة، من جانب إنريكي. فكلما كان الإحباط أكبر في الليلة الأولى، يصبح تحول تيري أكثر تشويقاً.

إيليد: - كم من المحاولات الفاشلة ستتحملها هي؟

رينالدو: - لا أهمية للعدد. مثلما تقول أغنية البوليرو: «بعد أن تعيش عشرين خيانة، ماذا ستكون أهمية واحدة أخرى؟».

غابو: ـ أظن أنني صرت أعرف أين تكمن الصعوبة الدرامية. فنحن، وبكل بساطة، قد استبدلنا وجهة النظر. فالقصة كلها تروى من وجهة نظر تيري، لكننا نقوم منذ بعض الوقت مع ذلك باللف والدوران حول إنريكي. والأمر واضح بالنسبة إليّ: إذا ما حاولنا تبني وجهة نظره، فسوف يودي بنا إلى الفشل. يجب أن نتمسك بثبات بوجهة نظرها هي. وستقترف تيري أخطاء في التقدير، كما هو طبيعي ـ وهذه هي أخطاؤنا ـ ولكن يجب ألا يقلقنا ذلك. ما يتوجب علينا أن نتفاداه بأي ثمن هو تبديل المنظور، أو ادعاء العمل بوجهتي نظر في الوقت نفسه. إن ذلك سيعقد الأمور. ثم إن الوقت لن يكفينا. فتيري هي التي ستتولى المبادرات في هذه القصة؛ وإذا ما تدخلنا في معضلات إنريكي، فلن نخرج من الحفرة مطلقاً.

دينيس: ـ هناك تفاصيل كثيرة تفيدنا في تقديم تطور تيري العاطفي وحيثياتها. غرفتها مثلاً، يمكنها أن تكون مغطاة بصور إنريكي، والأدوار التي لعبها على المسرح.

غابو: ـ في الليلة الأولى، عندما يوصلها إنريكي إلى بيتها، تدخل تيري إلى غرفتها ونرى الصور على الجدار. وهذا يكفي لكي نوضح أنها كانت معجبة بإنريكي من قبل.

سوكورو: ـ وماذا إذا بدأنا قصة التحول مقلوبة، أعني، أن نبدأ بتشبه تيري بالغلمان منذ البداية؟ إنها في الحقيقة فتاة «مودرن»، وبانك punk جداً، وأونيسكس جداً...

غابو: ـ ولكن هذا سيضعف القصة.

سيسليا: ـ لقد قلنا إن تيري هي ممثلة جيدة، لكننا لم نستغل مخيلتها وقدرتها على المحاكاة... يمكن لها أن تتخيل قصة حب مع إنريكي وتنهمك في البحث عن وسائل للوصول إليه... ويمكن لها أن تأخذ أنماط تخيلاتها من المسرح.

دينيس: ـ إنني أتساءل عما إذا كان بإمكاننا استغلال هذا الخط دون الانحراف عن الفكرة الأصلية.

سيسليا: ـ فكر بهذا الدور الذي حصلت عليه تيري للتو، وبالمشهد الغرامي الذي أدته مع إنريكي. إنها تبدأ بدراسة الشخصية، وتتخيل رد فعل الآخر ـ وفي تخيلها لشخصيته يظهر إنريكي على الدوام ـ وتمضي على هذا النحو في نسج موقف متخيل حيث تمحى الحدود ما بين الحقيقة والكذب.

غابو: ـ هذا يبدو جيداً، لكنه يبدل وجهة القصة. فما لم تتنكر تيري بزي الرجال، فإن القصة ستتحول إلى أخرى. لأننا إذا واصلنا في هذا الطريق فسوف ننتهي إلى أن نرى **هاملت**، وستخرج بصورة أفضل بكثير، لكنها ستؤدي إلى فقدان الورشة لمصداقيتها.

دينيس: ـ يخطر لي الآن أنه يمكن لعملية التحول أن تجري بواسطة تفاصيل، من خلال مرآة مثلاً.

رينالدو: ـ إن لعنة المرايا تلاحقنا.

غابو: ـ يمكنك إظهار التبدل مثلما تشائين. ولكن ما يجب أن يبقى واضحاً هو أنه عندما تجد تيري نفسها محاصرة، تقرر مواصلة النضال حتى النهاية، حتى نقطة التحول إلى ذكر.

روبرتو: ـ ولكن القصة لن تُحل هكذا.

غابو: ـ ومن قال عكس ذلك؟ إنها لا تُحل.

روبرتو: ـ إنها صدمة تأثير قوية، هذا صحيح. ولكنها لا تعبر عن أي شيء.

غابو: ـ موافق. فالمرء يلجأ إلى النهايات المؤثرة عندما لا يجد خياراً آخر.

روبرتو: ـ أنا أرى من الأفضل أنه عندما تمر تيري، وقد تحولت، من أمام إنريكي، لا يتمكن هو من التعرف عليها.

غابو: ـ لكن السؤال سيبقى نابضاً: ما الذي كان يحدث لو تعرف عليها؟

رينالدو: ـ هذه الصورة الأخيرة تتضمن، حسب ما يقوله علماء اللسانيات، شحنة قوية من الدلالات.

غابو: ـ فلننظر في الأمر: تتحول تيري وتذهب إلى الحانة. وعندما يمر

إنريكي بجانبها. لا يلتفت إليها مجرد التفات، أعني لا يلتفت إليه، لأنها أصبحت الآن فتى. صارت شاباً مهيباً، جذاباً، لكنه لا يعجب إنريكي. هل يعني هذا أنها هي نفسها لم تعجبه؟ ولا بأي حال. إن هذا يعني أنها كانت تعجبه كامرأة.

سوكورو: ـ يمكن لكل ذلك أن يكون لعبة مشؤومة يستخدمها إنريكي مع ضحاياه من الممثلات اللواتي يعملن معه. فإنريكي هو سادي مازوشي. يتظاهر بأنه يبذل جهداً لممارسة الحب وهو يعرف أنه لا يريد ذلك أو لا يرغب فيه؛ ويوحي بصورة خفية جداً إلى مسألة التحول؛ وتحاول الضحية إرضاءه، فتتحول. وفي أثناء ذلك تصبح عاجزة عن تحقيق متطلبات الشخصية التي ستؤديها في المسرح، فتفقد بالتالي وظيفتها ويتوجب استبدالها بممثلة أخرى... عندئذ يجدد إنريكي مناورته مع الممثلة الجديدة. فالحلقة تنغلق ثم تعود لتنفتح من حيث بدأت.

غلوريا: ـ الفكرة تبدو لي عظيمة، ولكن هذه القصة هي قصة إنريكي، وليست قصة تيريسا. أنا أفضل أن يصل هو إلى الحانة، حيث تنتظره هي بمظهرها الجديد، وعندما يراها يهتف باستياء: «ولكن، أي حماقة هذه؟».

روبرتو: ـ أو أن يصل إنريكي إلى الحانة، ويعتقد أنها لم تأت بعد ويبدأ النظر بفضول إلى هذا الشاب الجالس على مقربة منه، دون أن ينتبه إلى أنه تيري.

غابو: ـ وماذا لو حاول إنريكي التودد إلى الفتى؟

غلوريا: ـ ما إن يقترب منه ويتبادل معه كلمتين حتى ينتبه إلى كل شيء.

دينيس: ـ إذا ما تمكن إنريكي من الاستحواذ على الفتى المزعوم، فإننا سنبقى دون عبرة.

غابو: ـ منذ اللحظة التي تتنكر فيها تيري، يمكن أن يحدث أمران: أن تستحوذ على إنريكي أو أن تفقده. الاحتمال الأول تسهل روايته، لكنه أقل إقناعاً. فيجب أن يكون إنريكي سطحياً جداً حتى يختلط عليه الأمر بهذه الطريقة بمجرد قص الشعر وبعض التفاصيل الخارجية.

سوكورو: ـ لست أرى هذا الاحتمال مستحيلاً. فالشاذون جنسياً هم أناس خفيفو العقل.

غابو: ـ أنا لا أجرؤ على قول هذا الكلام. إنهم أناس يتحدَّون أعرافاً وقواعد أخلاقية متجذرة بعمق، ويواجهون الاستهزاء المستمر، ويؤكدون حقهم في الوجود رغم المصاعب التي تعترضهم، وكل ذلك مقابل أي شيء؟ أنا لا أعتقد بوجود الكثير من الإحباط في حياة الشاذين جنسياً، أو على الأقل لدى ذلك البائس الذي ينتقل من تجربة إلى أخرى دون أن يعرف الصداقة الحقيقية.. الرفاقية الحقيقية... هل يمكننا القول إن هذا الشخص سطحي وتافه؟ فمن أجل أن يتحمل كل ذلك لا بد له من امتلاك شخصية قوية جداً. ربما هي الآن أقل من السابق، لأن الشاذين جنسياً بدؤوا يشقون لهم طريقاً في المجتمع. ولكن، على كل حال...

رينالدو: ـ سأعود إلى اللقاء الأخير في الحانة. المكان مزدحم بالزبائن. وتيري تجلس إلى المنضدة مثل أي شاب آخر؛ ولنقل إنها تندمج في الجو دون عناء كبير. يمر إنريكي أمامها ولا يراها، أو بعبارة أصح: لا يتعرف عليها. يجلس إلى منضدة قريبة منتظراً قدومها. عندئذ تنهض تيري، وتتجه نحوه بتصميم، وتستند بكلتا يديها إلى المنضدة، مثلما يمكن أن يفعل شاب يبحث عن مغامرة، وتقول له: «مرحباً». ينظر إنريكي إليها، يتعرف عليها، يسيطر عليه الذهول، يستشيط غضباً، يمسكها من ذراعها ويجرها خارج الحانة وهو يشتمها. وقد ينزع عنها شيئاً ـ حزاماً أو قلادة أو أي عنصر آخر من عناصر تنكرها ـ ويلقي به إلى الأرض ويدوسه بقدمه... يمكنني أن أصل إلى هنا فقط؛ ولم يعد يخطر لي أي شيء آخر.

غابو: ـ فلنحدد أحد التفاصيل جيداً. لقد تحدثنا طوال الوقت عن تنكر تيري كرجل. وهذا غير صحيح. فتيري تتنكر في هيئة شاذ جنسي إيجابي. ويجب الانتباه إلى عدم الخلط بين الأمرين. فمن يذهبون إلى حانات المخنثين هم مخنثون أيضاً. وإنريكي لا يتقبل تيري كغلام. ولكن، هل كان يتقبلها كامرأة؟ إننا بحاجة إلى حلّ من وجهة النظر القصصية. وهذا هو ما لم يظهر حتى الآن.

ماركوس: ـ يمكن له أن يكون حلاً بصرياً لا يتحدد بالمصطلحات الدرامية...

غابو: ـ لحظة واحدة. لقد انتبهت للتو إلى مسألة. فقد أهملنا العمل المسرحي الذي يتدرب عليه إنريكي وتيري. إننا نستعين به فـي البداية فقط، كمجرد وسيلة للقاء... لماذا لا نحاول دمجه فـي العمل ككل؟ ربما يكون الحل فـي أحد حوارات المسرحية.

روبرتو: ـ هل تعني أنهما لا يتمكنان من التواصل إلا على المستوى الفني.. من خلال النص المسرحي؟

إيليد: ـ يمكن أن يكون العمل المسرحي حول شخصيتين لديهما صعوبات فـي تمثل شخصيتيهما الحقيقيتين.

غابو: ـ تصوروا أن إنريكي يجلس فـي الحانة منتظراً تيري. وتأتي هي، بزي الرجال، وتجلس على مقربة منه. ينظر إليها إنريكي، ويتعرف عليها، ويقول لها شيئاً ـ وهذا الذي يقوله كنا قد سمعناه يقوله أيضاً فـي العمل المسرحي ـ فترد عليه، ولكن ليس مثلما هو متوقع. إنها تدخل اللعبة، إنما على طريقتها. وهكذا يبدأ بينهما حوار يكشف الصراع الداخلي لكل منهما.

مانولو: ـ لقد تحدثنا عدة مرات فـي البداية عن تكرار المشهد الغرامي، فـي تدريبات متتالية.

غابو: ـ علينا أن نتصور هذا المشهد ونصوغ الحوار بدقة، لكي نستخدمه فـيما بعد.

روبرتو: ـ فـي العمل المسرحي تحقق الشخصيات حبها، أما إنريكي وتيري، فـي الحياة الواقعية...

غابو: ـ ولماذا لا نقلب المعادلة؟ الحب المسرحي يخفق، بينما يحققان هما حبهما.

دينيس: ـ لقد فكرت أيضاً فـي مشهد موت.

رينالدو: ـ أتعنين حباً ينتهي بمشهد موت؟ مستحيل. سيكون ذلك ***روميو وجوليت***.

غابو: ـ أشعر بأن هذه الصيغة ـ صيغة الحوارات المكرورة والمعدّلة ـ ستكون لها قوة شاعرية هائلة. يمكن للفيلم أن ينتهي كقصيدة حقيقية. يقول إنريكي عبارة نعرفها مسبقاً ـ لأننا سمعناها مرتين أو ثلاث مرات في العمل المسرحي ـ وترد هي عليه بعبارة تبدو مألوفة لأسماعنا، لكنها في الواقع مختلفة... وهكذا على التوالي، إلى أن تأخذ القصة طريقها الخاص... وربما يحدث ما لم يتخيله أحد، لا نحن ولا هما.

سوكورو: ـ الحب لا يخفق إذاً؟ يا للفرج!

غابو: ـ عندما يبدأ إنريكي وتيري بتعديل حوارات المسرحية لتنطبق على وضعهما الواقعي، نلاحظ أنهما يتجاوزان الأعراف الاجتماعية. فهناك شيء أشد عمقاً يربطهما. فما كنا نراه حتى الآن على أنه حقيقة الحب ـ ما يشخصانه على المسرح ـ يظهر على أنه عقبة تنتصب بينهما.

روبرتو: ـ بهذه الصورة سنجعل المشاهد يتوهم بأن الأمور ستنتهي على ما يرام بالنسبة لكليهما. ولكن المرء يعرف في أعماقه أن الصراع بينهما سيبقى قائماً.

فيكتوريا: ـ أنتِ كنت تريدين يا دينيس أن ينتهي إنريكي إلى الارتباط بامرأة أخرى. لماذا لا تكون هذه المرأة هي تيري نفسها، تيري التي ستتخلى عن التنكر وتفرض شخصيتها بجدارة؟

رينالدو: ـ تفرض نفسها كامرأة؟ بأي طريقة؟

غابو: ـ أعترف بأن المشكلة الرئيسية في نظري هي في أننا لا نعرف كم سيكون مقدار درامية هذه الدراما بالنسبة إلى إنريكي. فأنا لا أشعر بأن «القدرة» أو«عدم القدرة» ستكون بالنسبة إليه صراعاً عميقاً.

روبرتو: ـ بل يمكن للأمر أن يبدو كوميدياً.

دينيس: ـ وأنا أحب أن يكون هكذا، على شكل كوميديا.

غابو: ـ قولي هذا منذ البداية يا امرأة!

غلوريا: ـ ما هذا، ما هذا...! نقول إننا لا نستطيع تعديل أي شيء جوهري، ثم نغير نوع العمل في لحظة واحدة!

غابو: ـ يغيره من يملك الحق فـي ذلك. فالاقتراح جاء من دينيس، صاحبة القصة نفسها.

رينالدو: ـ لقد أحببت فكرة التراجيديا.

غابو: ـ إذا ما تحولت القصة إلى كوميديا، فيمكننا أن ننهيها مثلما نشاء. يمكن لتيري على سبيل المثال أن ترتدي زي الرجال، وأن يرتدي إنريكي زي النساء، والسلام هنا والمجد فـي السماء. معاً حتى الموت.

سوكورو: ـ لم تعد تيري هي التي تتغير؛ وإنما القصة كلها هي التي تغيرت الآن.

غابو: ـ تصوروا دخول إنريكي. إنه الآن امرأة باهرة الجمال، يستحوذ على إعجاب تيريسا ـ أجمل الرجال فـي الحانة ـ فـيدعوها للرقص فـي صالة المرايا الكبرى... إنها نهاية رائعة. ما أهمية أن تتغير القصة طالما أن التغيير إلى الأفضل؟

روبرتو: ـ يجب عدم تغيير أي شيء... إنني أرى الفـيلم من بدايته وحتى نهايته كعمل كوميدي.

غابو: ـ الشيء الوحيد الذي يجب تغييره هو الإيقاع. ففـي اللقاء فـي الحانة مثلاً، تقص تيري شعرها، وتلبس كشاب، وتذهب إلى الحانة وتجلس لتنتظر إنريكي. وفجأة، يظهر هو بملابس امرأة. امرأة باهرة بالطبع، لأن إنريكي ممثل عظيم ويمكنه أن يفعل بجسده ما يشاء. تذكروا دوستن هوفمان فـي فـيلم *توتسي* Tootsie، دون المضي بعيدا... حسن، ها هما إنريكي وتيري، أحدهما فـي مواجهة الآخر، ولكن دون أن يتعرف أي منهما على الآخر... وفجأة...

دينيس: ـ يتم التعارف.

إيليد: ـ يمكننا أن نحول تيري إلى سحاقية، من أجل مزيد من التماسك.

غابو: ـ هل ستفسدين لنا الفـيلم الآن، بعد كل الجهد الذي تكلفناه؟

إيليد: ـ تتردد تيري أيضاً، بوصفها سحاقية، على الحانة دون أن يعرف هو ذلك... وفـي النهاية ينجبان ابناً، ستلده هي بالطبع.

غلوريا: ـ ومزحة جانبية: لم يعد إنريكي الآن شاذا جنسياً وحسب، بل هو «مجنونة» أيضاً.

غابو: ـ لماذا؟ إنه ممثل ويحب التنكر. فهو يلعب لعبة تغيير المظهر... في إحدى الليالي يذهب إلى حانة الشاذين بملابس سيدة قديمة، وفي مرة أخرى بزي فارس من العصور الوسطى... وفي هذه الليلة الأخيرة خاصة، عندما يلتقي بتيري، يذهب متنكراً بزي الممثلة ماريا فيلكس في فيلم *دونيا باربارا*، أو بهيئة الممثلة غلوريا سوانسون في فيلم *شارع سن سيت*.

دينيس: ـ يا للفظاعة!

روبرتو: ـ لقد عرفت الآن العمل المسرحي الذي يقدمانه. إنه *حلم ليلة صيف* لشكسبير. تيري تؤدي دور تيتانيا وانريكي دور الحمار، أي الشخص الذي يتحول إلى حمار ويتحاور معها. في هذا النص توجد كل العناصر المطلوبة: التحول، اللعبة الايروتيكية...

غابو: ـ يبدو لي أن العصا السحرية جاءت مع كلمة كوميديا. ويمكن لهذه اللحظة الأخيرة، عندما يرقصان، أن تكون رائعة. لا حاجة إلى ذهابهما إلى السرير؛ تكفي رؤيتهما يرقصان ـ الثنائي التام، ولكن مع استبدال المواقع ـ لكي نفهم كل شيء. فكل منهما الآن هو الآخر؛ إنهما المخنثان اللذان التقيا للتو. ومن هنا يأتي سهم الحب، هذا الانجذاب المتبادل الذي أحسا به منذ البداية. ولهذا يبحث كل منهما عن الآخر. ولكنهما كانا يبحثان في المكان الخاطئ.

رينالدو: ـ في أداء تيري المسرحي، عندما يختبرونها في المسرح، يجب أن تكون هناك لمسة سخرية. وإنريكي يلتقطها. فكلاهما من برج الجوزاء.

غابو: ـ الحاجز الذي يفصل بينهما هو جنس كل منهما، وعندما تتبدل الأدوار، يسقط الحاجز.

سوكورو: ـ وكيف سيفهم المشاهد ذلك؟

غابو: ـ لا أدري. ولكن مهمتنا الآن هي في كيفية إظهار تحولات إنريكي المختلفة. ففي كل مرة يأتي إنريكي إلى الحانة يجب أن يكون

فـي هيئة شخصية مختلفة. وهو سلوك مناسب جداً للممثلين، وشديد الكرنفالية. ليست المسألة فـي أنه يتنكر ليصبح غير معروف، وإنما فـي أنه يبدو دوماً فـي شخصية أخرى: اليوم يضع شارباً وشعراً مستعارين، وفـي الغد يملّس شعره على طريقة فالينتينو؛ واليوم يضع نظارة، وغداً لحية صغيرة... إنها أمثلة، لكنني أظن أن الأمر يمكن أن ينطلق ابتداء من ذلك.

إيليد: ـ يمكن لإنريكي أن يذهب إلى الحانة مرتدياً الملابس التي ترتديها تيري فـي التدريبات على المسرحية والعكس بالعكس.

غابو: ـ ولكن الممثلين يجرون التدريبات وهم يلبسون كنزات خفـيفة...

إيليد: ـ أعني فـي التدريبات العامة النهائية.

غابو: ـ يجب أن نعرف على أي حال ما هو العمل المسرحي الذي يتدربون عليه. فربما يكون نسخة أخرى من دراما المخنثين، النصفان اللذان لا يتوقفان عن البحث عن نفسيهما إلى أن يسترد كل منهما هويته.

روبرتو: ـ يمكن أن يكون نصاً مسرحياً معاصراً، مثل عمل لبيكيت مثلاً؛ فالشخصيتان تتكلمان وتتكلمان، لكنهما لا تقولان شيئاً فـي المحصلة، أو تتكلمان قليلاً، أو ما هو ضروري فقط، لكنهما لا يتفهمان.

رينالدو: ـ يمكن أن تكون مسرحية ***المغنية الصلعاء*** ليونيسكو.

دينيس: ـ إنني أحب بيكيت أكثر. أتذكر أحدى شخصياته تردد كلمات بعينها، مثل اسطوانة مشروخة.

روبرتو: ـ الإحساس الذي يثيره فـي النفس يبعث على الاختناق.

غابو: ـ إنريكي وتيري، باعتبارهما ممثلين، يعلقان على ذلك: غرابة أن يقولا أشياء لا يفهمانها هما نفسيهما. يشعران كأنهما ببغاوان.

دينيس: ـ يمكن أن يكون هذا هو العمل المسرحي الذي يقدمانه، ولكنه لا ينفع لاختبار الممثلات. فالاختبار يجب أن يجري بعمل رومانسي؛ ومن هنا يأتي المشهد الغرامي الذي نعرفه.

روبرتو: ـ فـي التدريب توجه أسئلة، فترد تيري فـي إحدى اللحظات بجواب لا تعرف إذا ما كان هذياناً أم عبقرية. ويسألها إنريكي: «ما معنى

هذا؟». فترد عليه: «لست أدري». فيبدو عليه الرضا: «لقد فهمت».

غابو: ـ «يفهم» لأنه لم يفهم بالضبط. وهذه اللعبة نفسها يطبقانها في النهاية، في مشهد الحانة: يتفوهان ببعض العبارات الهذيانية، ولكنهما يفهمانها تماماً. ما رأيك يا دينيس؟ هل ستأخذين القصة أم ستتركينها؟

دينيس: ـ يجب أن أوازن بين الإيجابيات والسلبيات.

غابو: ـ يبدو لي أنه لم تجر التضحية بأي شيء جوهري. وقد صارت القصة الآن كوميديا مسلية، مرحة، دون تعقيدات كثيرة، ودون أي نوع من المرارات. إنها قصة هذيانية، لكنها ذات مغزى مع ذلك. وميزتها الإضافية ـ حسب اعتقادي ـ أنها تنفع درامياً، وأنها ذات أصالة أخلاقية، ولطيفة بصرياً. ماذا تريدين أكثر من هذا؟

سيداليا و بيليندا

سوكورو: ـ قصتي معاكسة تماماً لقصة دينيس. إنها ذات أجواء ريفية وفي عصر آخر.

غابو: ـ أي عصر؟

سوكورو: ـ عام *1930*.

غابو: ـ هذا ليس عصراً آخر! إنه السنة الماضية! فهو قريب جداً إلى حد أنني مازلت أتذكره.

سوكورو: ـ إنها قصة شقيقتين: سيداليا، الأخت الكبيرة؛ وبيليندا، الأخت الصغيرة. الفرق بين عمريهما هو خمس عشرة سنة. فعمر سيداليا اثنتان وخمسون سنة، وعمر بيليندا سبع وثلاثون سنة. هذا يعني أن سيداليا كانت ابنة وحيدة حتى بلوغها الخامسة عشرة. وقد عرفت الازدهار القديم الذي عاشته أسرتها، وهي أسرة تنتمي إلى أرستقراطية ريفية حلت بها نكبة في السنوات الأخيرة. لقد كانت مدللة جداً في طفولتها؛ لكنها تلقت تربية

متزمتة، تمليها القواعد الدينية والأخلاقية الصارمة..وما إن تكمل سيداليا الخامسة عشرة من عمرها، حتى تموت أمها أثناء ولادة بيليندا. وهكذا تتحول بيليندا - بكل المؤثرات العملية - لأن تكون ابنة سيداليا. فسيداليا هي التي ستتولى تربيتها.

غابو: - إنهما ابنتا الأب نفسه بالطبع. وهل مازال الأب حياً؟

سوكورو: - مات بسبب إدمانه الكحول بعد ثلاث سنوات من موت زوجته.

دينيس: - هذا يعني أن سيداليا كانت حينئذ في الثامنة عشرة من عمرها، أليس كذلك؟ بيليندا لم تعش هذه المأساة؛ فهي لا تزال صغيرة جداً.

سوكورو: - فيما بينهما تعيش صورة الأم كأسطورة. لقد كانت امرأة جميلة جداً، وشديدة التأنق، وهي أول من جلبت الأزياء الأوربية إلى القرية. مازالت تُذكر بأحد فساتينها الزاهية وبقبعة ذات شرائط وحذاء لامع دون كعب. وتحتفظ سيداليا بثوب أمها هذا مثل أثر مقدس.

غابو: - ألم يكن لسيداليا خطيب؟ إنها مثل أم عزباء، ولكنها عذراء.

سوكورو: - ربما كان لذلك أثر في سلوكها تجاه بيليندا. فسيداليا تعتبر أختها مذنبة في مأساتها الشخصية، وهي كذلك منذ اللحظة التي ولدت فيها وصارتا يتيمتي الأم. وعندما أفلست الأسرة، كان على سيداليا أن تعاني بنفسها بعض النتائج، لكن ذلك لم يؤثر عليها، لأن لديها حب والديها وذكريات ما عاشته. ولكنها تفرغ شحنة إحباطها الآن على بيليندا. إنها تشعر بصدود عميق تجاهها؛ غير أنها تشعر في الوقت نفسه بأنها مسؤولة أخلاقياً عن رعايتها طوال ما تبقى من حياتها. لأن بيليندا ليست طبيعية. فهي لا تتكلم مثلاً. هذا لا يعني أنها بكماء، بل أصيبت بصدمة - ربما بسبب يتمها، أو بسبب عدائية الجو المحيط... ولم تعد تتكلم. وربما من الأفضل القول: لم تعد ترغب في التكلم.

غابو: - إنها ترفض التكلم... ولكن، أخبرينا يا سوكورو، متى سيبدأ الفيلم؟

سوكورو: ـ الآن سيبدأ. لقد نسيت أمرين اثنين: الأول، أن الأختين مازالتا تعيشان في منزل الأسرة القديم؛ والثاني، أن سيداليا تعمل معلمة وتنفق على البيت من راتبها.

فيكتوريا: ـ هل بيليندا هي عانس محبطة أيضاً؟

سوكورو: ـ لم تخرج من بيتها مطلقاً. وقد قامت على الدوام بدور الخادمة في البيت، فهي تكنس وتعد الطعام وترتب الغرف، وتعنى بالحديقة. وهناك معلومة مهمة كنت قد نسيتها أيضاً: عندما تكون بيليندا وحيدة، تحب أن تغني. وهكذا نعرف أنها ليست بكماء. والجيران يعرفون ذلك أيضاً. أما سيداليا فلم تسمعها قط؛ فالشيء الوحيد الذي تسمعه منها هو بعض الزمجرات والتمتمات، بينما بيليندا نائمة. أختها بالنسبة إليها هي مخلوقة متطلبة وأنانية، لا هم لها إلا تعكير صفوها وفرض إرادتها عليها. ولكنها في الوقت نفسه مخلوقة جديرة بالشفقة. في بعض اللحظات تشعر سيداليا بالذنب وتحاول إظهار المودة والعطف نحو أختها.

غلوريا: ـ علاقة حب/حقد. إنهما عصابيتان كلتاهما.

سوكورو: ـ بيليندا تقف على حافة الجنون. سيداليا معلمة، لها علاقة بالعالم الخارجي؛ إنها متدينة، تذهب إلى الصلاة، وتعترف... أما بيليندا بالمقابل، فتعيش خواء تاماً، أو بكلمة أخرى، تعيش وسط هذيانات، في عالم من الأوهام. ولهذه الأوهام محور واحد: إنه فستان الأم. فبيليندا متعلقة بصورة غريبة بهذا الفستان.

غابو: ـ أتعرف سيداليا ذلك؟

سوكورو: ـ الفستان محفوظ في غرفة سيداليا ـ مع إكسسوارات أخرى ـ وهو مطوي جيداً في الصندوق مع كرات من النفتالين، لحمايته من العثة... وفي أكثر من مناسبة فاجأت سيداليا أختها بيليندا وهي ترتدي الفستان وتتغنج قبالة المرآة، أو تدوّر المظلة بظرافة بينما هي تتمشى في الغرفة. في مثل هذه اللحظات، كانت سيداليا تغضب بشدة من أختها: تؤنبها، وتجبرها على خلع الفستان وتحفظه في الصندوق، وتهددها

بمعاقبتها. ولكنها تشفق عليها في الوقت نفسه. إلا أن ما لا تستطيع أن تغفره لبيليندا هو شيء آخر. ففي أحد الأيام تفاجئها تمارس العادة السرية وهي ترتدي الفستان؛ فتستشيط سيداليا غضباً وتوشك أن تنهار.

غلوريا: ـ للفستان تأثير مهيج على بيليندا.

سوكورو: ـ إنه يوقظ شهوتها الجنسية. فلسبب ما ـ لأنه فستان فاخر، أو لأن فتحة صدره واسعة جداً، أو لسبب آخر... ـ تشعر بيليندا فور ارتدائه برغبة في ملامسة نفسها، ومداعبة جسدها. يراود سيداليا قلق شديد. وتستشير الكاهن في القضية فيقول لها إن الشيء الوحيد الذي يستطيع أن ينصحها به هو أن تطلب من العطار دواء له خصائص مهدئة. وبالفعل، يحضّر لها العطار شراباً ويوصيها بأن تعطي المريضة، بحذر شديد، عدداً محدداً من القطرات يومياً. تبحث سيداليا عن ذريعة لتقدم لها الدواء، لكن بيليندا لا تلبث أن ترفض تناوله، لأنها كلما تناولته تشعر بالوهن والنعاس. وما تخشاه سيداليا لا يلبث أن يحدث من جديد. ففي أحد الأيام ترجع من المدرسة وتجد أختها مرتدية الفستان، وتمارس العادة السرية. تستشيط سيداليا غضباً. وتندفع نحو أختها وتبدأ بشدّ الفستان، وكأنها تريد انتزاعه؛ فيتمزق القماش بالطبع في عدة أماكن. وعندما تنتبه سيداليا إلى ما فعلته بفستان الأم ـ الذكرى الشخصية الوحيدة منها ـ تصاب بنوبة: تسقط على الأرض وتتلوى، وتختلج اختلاجات غريبة، كأنها مصابة بالصرع. ترتعب بيليندا. فتهرع نحو المطبخ، وتتناول شراب العطار من إحدى الخزائن، وترجع إلى الغرفة، وتجعل سيداليا تبتلع كمية كبيرة من السائل ـ معتقدة بأنها ستهدأ بذلك ـ ولكنها تسبب لأختها ضرراً لا سبيل إلى إصلاحه بتلك الجرعة الزائدة. فتسقط سيداليا في حالة غيبوبة وتموت بعد بضعة أيام. ولستُ أستبعد إمكانية أن تتكلم بيليندا في لحظة ما، بينما هي تقدم المساعدة لأختها. ولكنها لا تحضر جنازة سيداليا. وفي مساء اليوم نفسه يشهد الجيران مشهداً غريباً. فبيليندا تفتح كل أبواب ونوافذ البيت وتخرج إلى الشارع بأناقة عالية، مرتدية فستان أمها مرقعاً كله، تملؤه الرقع، والمظلة المكسورة، ووجهها مطلي؛ وبحذاء ذي

كعب عالٍ وجوربين. هذه هي الصورة التي أردت الوصول إليها. إنه ميلاد مجنونة القرية.

غابو: ـ لدينا هنا قصة مشغولة من البداية حتى النهاية. يتوجب علينا تكييفها وحصرها في نصف ساعة. المهمة ليست سهلة؛ إنها مهمة قوادة.

دينيس: ـ هل سيكون بالإمكان تمرير صورة بيليندا وهي تمارس العادة السرية في التلفزيون؟

غابو: ـ ليست هذه هي مشكلتنا الآن. فكاتب السيناريو سيطور القصة بالطريقة التي تبدو له أفضل من سواها. وبعد ذلك يأتي الصراع مع الأعراف والقواعد الأخلاقية السائدة، ولكن يتوجب على أحدنا أن يفعل أولاً ما يعتقد أن عليه عمله. وهو الأمر نفسه فيما يتعلق بالإنتاج. أما بالنسبة إلى القصة، فأريد أن أسألك يا سوكورو: هل سيداليا باردة جنسياً؟

سوكورو: ـ أجل، إنها شديدة الورع، شديدة التحفظ، ترتدي السواد على الدوام.

غابو: ـ أما بيليندا بالمقابل، فشديدة الحيوية. حتى إن الدواء لا يستطيع تهدئتها.

سوكورو: ـ ربما هي ترفض تناوله لهذا السبب.

غابو: ـ وماذا بالنسبة إلى علاقاتها الاجتماعية الأخرى؟ هل تستحم كل يوم؟ هل تتناول الطعام بالشوكة؟

سوكورو: ـ تأكل بالملعقة وتمسك بها هكذا. لقد حاولت سيداليا طوال الوقت أن تعلمها طقوس المائدة، وطريقة استخدام الشوكة والسكين، ولكنها لم تفلح. ولم تتعلم بيليندا كذلك القراءة والكتابة؛ فقد كانت تهرب عندما تحاول أختها تعليمها حروف الهجاء. والواقع أن الشيء الوحيد الذي كان يحظى بإعجاب بيليندا هو الزهور. وليس مصادفة أنها لا تغني إلا عندما تخرج إلى الحديقة وتظن أنه ليس هناك من يراها.

غابو: ـ المظهر الجسدي للشخصية مهم جداً. فطالما لا يتمكن أحدنا من رؤية الشخصية مثلما هي حقاً، لا تخطر له أشياء كثيرة.

سوكورو: ـ لنقل إن بيليندا ليست نظيفة؛ إنها تسرح شعرها مثلاً عندما ترتدي فستان الأم، لكنها لا تفعل ما هو أكثر من ذلك.

غابو: ـ نهاية الفيلم جيدة جداً، فهذه المرأة التي تخرج فجأة إلى الشارع، كمجنونة، تبدأ بالتكلم والتكلم ولا يعود هناك من هو قادر على وقفها. فالجنون يتيح لها قول كل ما لم تقله من قبل.

سوكورو: ـ لم تستطع سيداليا التواصل بصورة طبيعية مع بيليندا على الإطلاق. ففي علاقتها معها، تقوم سيداليا نفسها بتوجيه الأسئلة والرد عليها في الوقت نفسه.

غابو: ـ إنك تقيديننا، فكل ما يمكن له أن يحرك الفيلم يبقى مضمراً أو متوارياً. أنا أريد رؤيته.

سوكورو: ـ آمل أن يكون كل شيء مرئياً ـ أو يمكن حدسه على الأقل ـ من خلال العلاقات اليومية بينهما. وإليك مثالاً: بينما هما على المائدة، تقول سيداليا: «من فضلك يا بيليندا، أعطني المملحة»، وترد هي نفسها: «بكل سرور يا أختي». «هل أعجبتك السلطة يا بيليندا؟». «إنها تعجبني بالطبع يا أختي». العلاقة تتكشف من خلال مونولوج يمكن القول عنه إنه عدواني بصورة رقيقة. وبيليندا لا تشارك فيه مطلقاً.

غابو: ـ المجنونة الحقيقية هي سيداليا.

رينالدو: ـ لا يوجد في البيت الكثير من الأثاث. فقد راحت سيداليا تبيعه شيئاً فشيئاً. لأن راتبها كمعلمة لا يكفي لكلتيهما. ومازالت تظهر على الجدران أطر اللوحات التي بيعت.

سوكورو: ـ المشهد الأول هو لبيليندا في حجرتها، مرتدية فستان الأم، وهي تسرح شعرها قبالة المرآة. تُسمع حركة في الخارج. فتعرف بيليندا أنها سيداليا، وأنها ستفاجئها، فتخلع الفستان بأقصى سرعة. وبينما سيداليا تدخل، وتغلق بوابة الحديقة، وتجتاز الصالة وتطل على غرفة بيليندا، يكون لدى هذه الأخيرة متسع من الوقت لإخفاء الفستان وإظهار أن كل شيء على ما يرام.

غابو: ـ نحتاج إلى مشهد مثير، يشد المشاهد ويمنحنا فسحة من الوقت لنتمكن من قول ما نريد قوله. يجب أن يكون حدثاً قاسياً؛ لستُ أدري كيف، كأن يُلبسوا بيليندا قميص المجانين أو شيئاً من هذا القبيل؛ فالمسألة هي كسب الوقت.

سوكورو: ـ أخشى أن يكون هذا استباقاً للأمور.

غابو: ـ إنك تبتدئين الفيلم بسيدة تدخل إلى بيتها. من هي هذه السيدة؟ لا ندري. وإذا ما جعلتها تأتي من المدرسة، فسوف نعرف منذ البداية أنها معلمة: «إلى اللقاء غداً يا آنسة...» ونعرف أن البيت هو بيتها لأنها تُخرج المفتاح من حقيبتها وتدخل بكل تلقائية. حسن. تطل المرأة الآن إلى إحدى غرف البيت، وماذا ترى؟ إنها ترى امرأة أخرى، أصغر منها سناً، ترتدي ما تشائين من الثياب، وهي تتلذذ قبالة المرآة. الفستان الذي ترتديه فيه تمزق. يمكن له أن يكون قد تمزق بسبب الإهمال، القادمة الجديدة تستشيط غضباً وتشتم المرأة الأخرى، تصفعها، تجبرها على استبدال الملابس، تقيّد يديها بحبل وتربطها إلى قائمة السرير، أو بحلقة أرجوحة النوم المعلقة في الجدار. هل تلاحظين؟ هذا ما أدعوه مشهداً قاسياً، يمكن له أن يخلق جواً من الترقب ويثير مجموعة من التساؤلات. والشيء الوحيد الذي يتوجب علينا عمله انطلاقاً من ذلك هو الإجابة على هذه التساؤلات بأفضل صورة ممكنة.

سوكورو: ـ فلنبدأ العمل إذاً.

غابو: ـ إنه عمل قواد، ونحن ـ أكرر ـ متخوزقون، لأنه علينا أن نجيب عن التساؤلات دون راوٍ، ودون محاورين ودون كلام تقريباً. فخلال وقت لا بأس به لن تتبادل القادمة الجديدة الكلام مع أحد، أليس كذلك؟ إنها تكلم نفسها فقط، ثم تتكلم مع الكاهن فيما بعد. هذه هي المادة المتوافرة لدينا. ولكن ماذا سنفعل، لا بد من مقابلة الجو السيئ بوجه جيد. ولدينا لمصلحتنا واقع أنه بين المشهد الأول والنهاية، لا يكاد يوجد وقت للتسكع، وعلينا بالتالي أن نتوجه مباشرة إلى هدفنا. فعلينا أن نوضح خلال خمس وعشرين دقيقة الحيثيات، وأن نُظهر العلاقة بين الأختين، وأن نحدد

الشخصيات... أترين لماذا أقول إننا بحاجة إلى مقطع ابتدائي قوي جداً؟ إنها الطريقة الوحيدة التي تتيح لنا استخلاص الفوائد.

سوكورو: ـ عندما تتكلم عن فستان ممزق، هل تنوي جعل بيليندا تمزق الفستان منذ تلك المرة الأولى؟

غابو: ـ ماذا تعنين بالمرة الأولى؟ هل ستكون هناك مرة ثانية؟

سوكورو: ـ بالطبع. عندما تمزق سيداليا الفستان دون قصد.

رينالدو: ـ هذه الصورة تبدو لي مشوقة، عندما ترى سيداليا بيليندا أول مرة ـ أعني أول مرة في الفيلم ـ تراها وهي مرتدية الفستان.

سوكورو: ـ ولكنهما عاشتا هذا الوضع نفسه مرات عديدة في الحياة الواقعية.

غابو: ـ مازالت بيليندا تترنم قبالة المرآة. وعندما تشعر أن بوابة الحديقة تنفتح في الخارج، تصمت. وهكذا يعرف المشاهد: هذه المرأة ليست بكماء، إنها ترفض التكلم.

روبرتو: ـ جنباً إلى جنب مع العناوين يمكن إجراء مونتاج مواز تظهر فيه سيداليا وهي تخرج من المدرسة من جهة، وبيليندا وهي ترتدي فستان الأم من جهة أخرى. وفي اللحظة التي تنتهي فيها بيليندا من ارتداء الثوب، تصل سيداليا إلى بوابة الحديقة. ومنذ تلك اللحظة يكون بالإمكان إقرار التناقض ما بين رقة بيليندا ـ بثوب كأنه ثوب العروس ـ وقسوة سيداليا الظاهرة في ملبسها وفي طريقتها بالمشي.

غابو: ـ تقلقني مسألة تقنية. كيف نجعل سلوك بيليندا مقنعاً، أعني ما يتعلق ببكمها؟ فسيداليا تعرف أن أختها ليست بكماء. إيجاد حل لهذا الوضع ليس سهلاً في إطار التمثيل والتنفيذ.

روبرتو: ـ لم تستطع سيداليا على الإطلاق أن تدفع أختها إلى النطق بكلمة واحدة. فعندما تغضب سيداليا تضربها وتركلها، لكن بيليندا لا تتفوه ولو بكلمة شكوى واحدة؛ إنها تزمجر، وهذا هو كل شيء... يمكن للمشاهد أن يفكر: «إنها خرساء».

الملامس برقة... ثم تبدأ الغناء مثل عصفور غريد! القو سوكورو: ـ ولكننا سمعناها تترنم وهي ترتدي الفستان.

روبرتو: ـ إنني أقترح تغيير هذا.

غابو: ـ أتريد تغيير مثل هذا المشهد الجميل؟

روبرتو: ـ إنه مشهد جميل، لكنه غير قوي. فإذا هي لم تتكلم، أو تغني، أو تصدر/أي صوت منذ اللحظة الأولى، فسيفكر المشاهد كما هو طبيعي: «إنها بكماء». وفي لحظة معينة ـ توجه الخبطة ـ، وتكون المفاجأة الكبرى: فبيليندا تنطلق في الغناء... إنها غير بكماء، بل تتصنع البكم. وهي تفعل ذلك بحضور الأخت فقط.

غابو: ـ أنا أقترح بالمقابل أن تغني بيليندا وتتكلم وحيدة في هذا المشهد الابتدائي، وعندما تصل سيداليا، تصمت. ثم إن سيداليا تعاملها كما لو كانت بكماء.

غلوريا: ـ عبارة «كما لو كانت» هذه لها رنة حاسمة. فسيداليا تكلم أختها، أليس كذلك؟ إنها لا تعاملها كما لو كانت صماء أيضاً.

غابو: ـ هي تعرف أن بيليندا ليست صماء بكماء.

روبرتو: ـ لماذا نتوقف الآن عند هذا الأمر؟ المهم حتى الآن هي مسألة الفستان والعلاقة بين الأختين. وهذا ما علينا الآن أن نفسره أو أن نشير إليه: فليس بالإمكان رواية الفيلم كله منذ المقطع الأول.

ماركوس: ـ الأمر الصعب هو توصل المرء إلى فهم أن بيليندا ترفض التكلم مع أختها وأن أختها تتقبل هذا الوضع. كم من الوقت سيستغرق توضيح ذلك؟

روبرتو: ـ إذا ما اعتقد المشاهد جازماً أن بيليندا بكماء، فتصور جمال مشهد كالتالي: بينما بيليندا وحدها في البيت، تجلس إلى البيانو، وتداعب ة الدرامية لهذا المشهد أكبر بكثير من معرفة أنها ليست بكماء منذ البداية.

غلوريا: ـ أما أنا فأفضل فكرة الربط بين الفستان والغناء. فعندما ترتدي بيليندا الفستان تتعرض لتحول عميق: كما لو أنها تستعيد الرغبة في العيش. ولهذا تنطلق في الغناء.

روبرتو: ـ يجب الربط بين الفستان والأناقة.. والحسية... فعندما ترتديه بيليندا تكون الحواس المسيطرة ـ لديها ولدينا على السواء ـ هي البصر واللمس، وليس السمع... فبيليندا تتأمل نفسها قبالة المرآة وهي بذلك الفستان، وتداعب ذراعيها.. خصرها...

فيكتوريا: ـ في مثل هذا المشهد نكسب الرقة، ولكننا نخسر الصدمة. فإذا ما أخذت بيليندا بالترنم بينما هي ترتدي الفستان، سيفكر المشاهد: «إنها تجرب فستان حفلة، أو ثوب عروس»؛ وفي هذه الأجواء الشاعرية، تسقط فجأة صاعقة سيداليا.

روبرتو: ـ إنني أصر: فالصمت في هذا الموقف أشد بلاغة من الغناء.

غابو: ـ يمكن للخيارين أن يكونا نافعين. ولكن هناك عيب في خيار الصمت، وهو أنه يتطلب وقتاً أطول لتطوير الحدث: لأنه يحتاج إلى إيقاع أبطأ، وإلى نبرة أكثر غنائية... يجب تخيل الخيارين في سياق المونتاج المتوازي، بما في ذلك تخيل سيداليا وهي تخرج من المدرسة، وتصل إلى البيت... يبدو لي كأنني أرى هذه المرأة تتقدم في الشارع وهي ترتدي السواد، وتحتمي من الشمس بقبعة كبيرة، مثلما تحتمي إمبراطورة اليابان من المطر... آه! لقد ظهرت الصورة التي كنت أفكر فيها... يجب أن أحصل على تلك الصورة الضوئية، لكي تتمكنوا من رؤيتها.

رينالدو: ـ أولم تكن الإمبراطورة تحمل مظلة؟

غابو: ـ لا. لقد كانت قبعة. ما حدث هو أنني لم أر الصورة الأصلية وإنما نسخة عنها بالأبيض والأسود، ولهذا وقعت في الخطأ.

سوكورو: ـ يمكن أن تصل إلى سيداليا بعض الإشاعات عن طريق الكاهن؛ فالجيران يؤكدون أنهم يسمعون بيليندا وهي تغني طوال الوقت.

غابو: ـ وبالمناسبة: لكي نداري مشهد ممارسة العادة السرية على الرقابة، يمكننا أن نجعل سيداليا عشيقة للكاهن. فبما إننا سنواجه الرقابة، فلنفعل ذلك على نطاق أكبر.

فيكتوريا: ـ الجيران يعرفون كل شيء. فبيليندا تغني عندما تخرج لتشذيب الحديقة.

غابو: ـ إذا كان الجيران يعرفون، فكيف يمكن للأخت ألا تعرف، سواء بوجود الكاهن أو من دونه؟ الجميع يعرفون ذلك.

رينالدو: ـ الجزء الوحيد من البيت الذي يبدو مرتباً هو الحديقة. ولهذا يُستنتج أن بيليندا تغني كثيراً.

غابو: ـ بيليندا... بيليسا...، أليست هناك أي علاقة؟ ***غراميات دون برليمبلين وبيليسا فـي الحديقة*** هو عمل مسرحي لغارسيا لوركا. وإذا أمعنا النظر جيداً فإن هذه القصة تبدو لوركية جداً: فهاتان المجنونتان المحبوستان فـي البيت الفخم، وهذه المرأة المتشحة بالسواد، وهذه القرية ذات الشوارع المقفرة، وهذه البيوت ذات الجدران البيضاء...

روبرتو: ـ والدخان الذي يتصاعد من الحجارة، كما فـي الجحيم... فـي بعض قرى البرازيل تبلغ شدة الحر حداً ترى معه، عند هطول وابل من المطر، أن الدخان يتصاعد من الشارع.

غابو: ـ فلنلفت نظر مساعد الإنتاج إلى هذا الأمر: شارع يتلألأ متوهجاً تحت الشمس، ثم مطر يهطل، وبخار ماء يتصاعد من البرك... دوني هذا يا سوكورو: «سيداليا تمضي فـي شارع ملتهب، مبلط بأحجار... على الجانبين كليهما هناك بيوت من طابقين، مطلية بالكلس... المطر قد توقف للتو، ويتصاعد من الأرض المبللة بخار كثيف»، وهو بخار لن يفسر أحد ما الذي جاء به إلى هناك، لكنه سيكون جميلاً جداً بصرياً.

سوكورو: ـ تمضي سيداليا قافزة فوق برك الماء.

غابو: ـ أو تخوض فـيها. فامرأة مثلها لن تتحرف لمجرد وجود بركة ماء تافهة. علينا أن نمضي فـي بناء الشخصيات.

سوكورو: ـ لقد توقف المطر، ولكنها لا تكلف نفسها عناء إغلاق المظلة.

غابو: ـ هل قلنا إن سيداليا هي معلمة؟ إنها تعمل إذاً فـي مدرسة للراهبات.

رينالدو: ـ فـي المرة الأولى التي نراها فـيها تكون واقفة عند باب المدرسة، تودع التلاميذ. «إلى اللقاء غداً يا آنسة سيداليا...»

روبرتو: ـ لا. بل تكون واقفة؛ والجميع يتحركون: التلميذات يخرجن تحت الشمس، وهي وراءهن تفتح المظلة...

غابو: ـ سيتاح لنا هكذا أن نرى شيئين: المسافة التي تفصل بين المدرسة والبيت. والبيت من الخارج. تدخل سيداليا إلى الحديقة. قطع. البيت من الداخل...

روبرتو: ـ قطع آخر: بيليندا تنتهي من ارتداء الفستان. وهذا هو ما نراه: امرأة على قدر من الجمال ترتدي ثوباً جميلاً جداً، مع أنه قد يبدو قديماً بعض الشيء.

سوكورو: ـ بيليندا جميلة. إنها تشبه أمها.

غلوريا: ـ لكنها قذرة ومشعثة الشعر. هل سنلاحظ ذلك؟ إنها تسوي شعرها قبالة المرآة. وهناك على الجدار، فوق الصندوق الكبير، صورة للأم.

غابو: ـ يجب ألا تكون صورة ضوئية قديمة، لأن هذا النوع من الصور لا يكاد يظهر على الشاشة. بل يجب أن تكون صورة زيتية كبيرة. ومن الأفضل أن تكون هناك صورتان: واحدة للأم وأخرى للأب. الصورتان معلقتان جنباً إلى جنب في الصالة. إن ما ينقصها هو التاج لكي تبدو ملكة؛ أما الرجل فيظهر بزي جنرال.

غلوريا: ـ إنهما اللوحتان الوحيدتان المتبقيتان في البيت.

ماركوس: ـ إذا كانت سيداليا تخرج في ساعة معينة من المدرسة، وهي امرأة شديدة المنهجية، فكيف يمكن لبيليندا أن تسمح لها بأن تفاجئها؟

روبرتو: ـ لأن شخصية مثل بيليندا لا تحمل أي جهاز توقيت، ولا تمضي وقتها في رصد الدقائق.

رينالدو: ـ في هذه القرى لا يحتاجون إلى أجهزة توقيت أو ساعات. فالتوقيت يعرف من خلال الأصوات التي تأتي من الشارع، ومن الظلال التي تنعكس على الأرض، ومن الهواء الذي يدخل من النوافذ...

غابو: ـ وماذا إذا كانت تلك هي المرة الأولى التي ترتدي فيها بيليندا الفستان؟

سيسليا: ـ ليست المرة الأولى. فبيليندا معتادة على ذلك. ولهذا السبب تغضب سيداليا كثيراً، وتقول: «يكفي!»

غابو: ـ إذا كان الأمر كذلك، فلماذا لم تخبئ الفستان في مكان مقفل وتحتفظ بالمفتاح في صدرها؟

سوكورو: ـ لقد وضعت سيداليا قفلاً للصندوق، ولكن دون جدوى.

غابو: ـ آه، لقد كسرت بيليندا القفل! حسن، هذا سيحل لنا مشكلة: لقد قلنا إنها ليست المرة الأولى، وإن سيداليا قد اتخذت إجراءات لتمنع أختها من العودة إلى إخراج الفستان. ولهذا السبب تستشيط سيداليا غضباً؛ إنها لا تغضب من أجل الفستان، وإنما بسبب القفل.

غلوريا: ـ في اللحظة التي تدخل فيها سيداليا إلى البيت، تكون بيليندا مستغرقة في الغناء، ولكن بـ (off)، فلا نعرف من الذي يغني.

غابو: ـ هذا أمر لا يزال معلقاً: ففي هذا المقطع الأول، هل ستغني بيليندا أم لا؟

روبرتو: ـ في فيلمي لن تغني.

سوكورو: ـ لكنني لن أتخلى عن فكرة أن الفستان يبعث فيها الإحساس نفسه الذي تثيره فيها الزهور. إنه شعور بالانبساط يدفعها إلى الغناء.

غابو: ـ سيكون من الواجب تصوير الاقتراحين ورؤية ما الذي يحدث...

فيكتوريا: ـ الأم في الصورة ترتدي الفستان الشهير...

غابو: ـ من المهم أن يبدو ذلك بوضوح. هناك كتّاب سيناريو يكتبون: «وعلى الكوميدينو نرى صورة للأب الذي سقط ببطولة في المعركة، إنه يرتدي الزي العسكري ورتبة كولونيل في سلاح المدفعية». ثم تمر الكاميرا من هناك، في العتمة، وتتوقف عند الفتاة النائمة... ولا نرى من الأب أي شيء.

روبرتو: ـ بيليندا ترتدي هذا الفستان من أجل أبيها.

سوكورو: ـ أجل، يمكن لهذا الأمر أن يكون أحد أوهامها..

روبرتو: ـ إنها لا تتذكر أباها ـ تعرفه من خلال الصورة، ومن خلال ما روته لها سيداليا ـ ولكنها تحبه. إنها تحبه وتقدم نفسها إليه بصورة طقوسية وهي بهيئة الأم.

رينالدو: ـ كان عمر بيليندا ثلاث سنوات، عندما توفي الأب. يمكنها أن تحتفظ بذكرى منه، حتى ولو كانت فكرة غامضة.

سوكورو: ـ لماذا لا نعود إلى المقطع الأول؟ لقد قلنا إن سيداليا عندما تفاجئ بيليندا بالفستان تضربها.

غابو: ـ تضربها بسبب الفستان والقفل. والعلاقة بينهما تتحدد هناك. أما ما لم نعرفه بعد فهو أنهما أختان.

رينالدو: ـ هذه المعلومة يمكن تركها إلى ما بعد، عندما تذهب سيداليا للاعتراف. يمكن للمرء الآن أن يفكر في أنهما سيدة مستبدة وخادمتها.

غابو: ـ هذا هو ما أخشاه. ستكون كارثة إذا ما ظن المشاهد أن السيدة غاضبة لأن الخادمة تجرب ملابسها القديمة في غيابها.

سوكورو: ـ لا بد من إعداد حوار رشيق جداً من أجل التلميح، دون قول ذلك مباشرة، إلى أن المرأتين هما أختان.

غابو: ـ أتقولين حواراً؟ بين من ومن؟

رينالدو: ـ مونولوج. لسيداليا.

سوكورو: ـ نوع من المناجاة. سيداليا تكلم نفسها. وبعد ذلك يمكنها أن تتوجه إلى صورة الأم للاعتذار.

ماركوس: ـ ممن؟

سوكورو: ـ من الأم. تطلب المعذرة من الأم، بسبب مسألة الفستان.

غابو: ـ وماذا إذا كانت سيداليا تكره أمها في سرها؟

غلوريا: ـ لماذا تحتفظ بالفستان إذاً بكل ذلك الحب؟

غابو: ـ أو بكل ذلك الكره. فهذا الفستان يمثل مأساة معقدة، بل ومعقدة جداً.

روبرتو: ـ سيداليا أيضاً تحب أباها. مثل بيليندا.

غابو: ـ هنا تكمن الدراما.

سيسليا: ـ سيداليا لا تكره أمها؛ وإنما هي تكره أختها لأنها تشبه الأم. فسيداليا تتمنى لو أنها كانت مثل أمها ـ ذلك الشعر، تلك البشرة..ـ ولكن الواقع ليس كذلك، فمن ورثت جمال الأم هي أختها المجنونة.

ماركوس: ـ مع ثقل أن بيليندا، في رأي سيداليا، هي التي قتلت الأم أثناء ولادتها.

سيسليا: ـ والأب كذلك كان يفضل الصغيرة لأنها، على حد قوله، «الذكرى الحية للأم».

غلوريا: ـ كما أنها كانت ابنة الشيخوخة، والرجل المسن يرى فيها الطفلة اليتيمة، ويشفق عليها.

غابو: ـ قائمة المبررات صارت كاملة. وبالتالي فإن شتائم سيداليا، حين ترى أختها بفستان الأم، ستكون شديدة الفظاعة. ومثل هذا الوضع لا يحدث بسهولة بين أناس أسوياء. بيليندا لم تكن كذلك؛ وقد كانت سيداليا هي التي جعلتها هكذا.

روبرتو: ـ سيداليا لا تكره أمها، وإنما تحسدها. والفستان هو رمز لهذا الحسد؛ فهو يمثل الحيوية والجمال اللذين تفتقر إليهما. لقد كانت سيداليا ترغب على الدوام في امتلاك فستان مثله، وهي تحتفظ به لكي ترتديه في لحظة شديدة الخصوصية من حياتها؛ لكن هذه اللحظة لا تأتي مطلقاً.

غابو: ـ يجب أن ينتهي هذا المقطع الأول ببيليندا مقيدة إلى السرير. وبينما سيداليا تقيّدها تصرخ بكل البذاءات التي تخطر على بالها. وهكذا نضرب عصفورين بحجر واحد: نكشف طباع سيداليا ونقدم معلومات حول العلاقة الأسرية.

رينالدو: ـ تقف سيداليا أولاً في مواجهة بيليندا وتأمرها: «اخلعي هذا الفستان فوراً!». وبعد أن تنتهي من خلع الفستان فقط، تبدأ بشتمها.

غابو: ـ وهذا يخلصنا من مشكلة خلع الفستان عن بيليندا؛ فهي نفسها تخلع الفستان. وفي هذه اللحظة، عندما يبدو أن كل شيء قد عاد إلى حاله... تنفجر سيداليا.

سوكورو: ـ لقد لبست بيليندا كذلك قفازين دون أصابع.. قفازين مخرمين.

غابو: ـ وهي لا تخلعهما. سيداليا تقيّدها وهي على تلك الحال، شبه

عارية، ولكنها بالقفازين. يا لهذه الصورة! وبينما سيداليا تقيدها وتشتمها، تنظر إليها بيليندا بحقد، دون أن تنطق بحرف واحد. نحن نعرف أنها ليست خرساء؛ ونعرف الآن أن سيداليا تعرف ذلك أيضاً. «لا تتكلمي أيتها التعسة، ابتلعي لسانك إذا شئت، ولكن اسمعي جيداً ما سأقوله لك!» إنه موقف شديد التوتر؛ وقد يدفع أحدنا إلى حد التفكير: وماذا سأفعل الآن؟ كيف أحافظ على هذا المستوى؟ كيف سأواصل؟

رينالدو: ـ لماذا لا نترك القفازين حتى مشهد العنف الثاني، عندما تمزقان الفستان؟ فيكون القفازان هما الشيء الوحيد الذي يبقى سليماً.

روبرتو: ـ مشاهد العنف هذه تسبب أوجاع رأس للمخرجين. فهي ليست سهلة. الأمريكيون يعرفون جيداً كيف ينفذونها.

غابو: ـ هذا ما كان يقال عن الروايات قبل ثلاثين سنة: «الأمريكيون يعرفون حقاً كيف يكتبونها».

روبرتو: ـ ما أردت قوله هو أنه من الصعب حل شجار بين امرأتين على الشاشة.

غابو: ـ من الواضح هنا أن واحدة منهما فقط هي التي تهاجم؛ أما الثانية فهي مجرد حيوان صغير، إنها لا تدافع عن نفسها...

ماركوس: ـ وما الحاجة إلى تقييد بيليندا؟ فالفتاة يمكنها البقاء ملقاة في أحد الأركان بعد أن تتلقى الضربات.

غابو: ـ لكن تقييدها يستدعي عنصر جنون يعمل في الاتجاهين: في اتجاه سيداليا، بسبب بهيمية سلوكها، وفي اتجاه بيليندا، لأنها تنصاع للتقييد.

ماركوس: ـ ما يقلقني أنا هو ما سيحدث فيما بعد. فسوف يتوجب على سيداليا أن تفك قيدها. لماذا ستفعل ذلك؟ ومتى؟

غابو: ـ مازلنا نجهل كيف سيتواصل الفيلم.

سوكورو: ـ المشهد التالي سيكون شديد الوداعة: سيداليا في الكنيسة، تصلي أو تعترف. إنها تشعر بالذنب. وهذا أمر على جانب كبير من

الجدية بالنسبة إليها، لأنها ممن يعذبون أنفسهم بارتداء المسوح الخشنة...

غابو: ـ المشكلة الكبرى في هذه القصة هي أنها تُفقد أحدنا القدرة على تقدير الأبعاد... فإلى أين ستصل في تعذيب نفسها، أئلى دموع الندم أم إلى ارتداء مسوح التوبة؟

سوكورو: ـ سيداليا مجنونة، لكنها لم تفقد العلاقة مع العالم الخارجي؛ وهذا يناسبنا، لأنه يتيح لنا الخروج من البيت وتهوية الفيلم بصرياً.

غابو: ـ إذا كانت اعترافات سيداليا للكاهن ستفيدنا في شيء، فسيكون ذلك هو توضيح أن بيليندا هي أختها وأن سيداليا تعتبرها مجنونة.

روبرتو: ـ سيداليا لا تعتقد أن بيليندا مجنونة، وإنما هي تعتقد أن بها مساً شيطانياً. وتتحدث في هذا الشأن مع الكاهن: «هل تظن يا أبتاه أنه من الممكن تخليصها من الشيطان؟».

غابو: ـ ويمكن لسيداليا أن تقول كل شيء عندئذ: «إنها أسوأ من أي وقت آخر يا أبتاه. تصور أنها كسرت قفل الصندوق وارتدت الفستان من جديد». ويقول الكاهن الذي كان يعرف الأبوين: «لقد كانت أمكما الطاهرة ـ ليحفظها الرب في مجده ـ تقول... وكان أبوكما المتوفى قبل أن يدمن الشراب ـ فليغفر له الرب ـ يقول دوماً إنك أنت وأختك...» وباختصار، يمكن إيراد كل قضيتهما الأسرية هناك.

سوكورو: ـ وتبدو سيداليا طوال الوقت بمظهر الضحية.

غابو: ـ أرجوك يا سوكورو، أتضعين سيداليا في حجرة الاعتراف! يجب أن يكون مشهداً متحركاً. الوضع المثالي أن تكون هي والكاهن راكبين على حصانين خشبيين في أرجوحة بينما هما يتحدثان. وسيبدو واضحاً بذلك أن الجميع مجانين، والكاهن أكثر جنوناً من رعيته...

سوكورو: ـ أنا أرى المشهد على النحو التالي: سيداليا تصلي، وربما تفعل ذلك وهي تكبح نشيجها، وتكون جاثية أمام صليب ضخم... يمر الكاهن قريباً منها، ويكون مسرعاً، فتنهض سيداليا وتلحق به وتقول له إنها تحتاج إلى التحدث معه. مستحيل: فهو لا يستطيع تلبية طلبها في هذه اللحظة...

وهكذا تطلق سيداليا كل شحنتها من الكلام في الطريق من الكنيسة. إلى الفناء.

غابو: ـ لن يكون هذا القطع نظيفاً. يمكن أن يكون قد انقضى الوقت الذي تريدينه ما بين اللحظة التي تقيّد فيها سيداليا أختها بيليندا واللحظة التي تكون فيها في الكنيسة، وهي تصلي. هناك مشكلة الاستمرار، هل تلاحظين ذلك؟ القطع النظيف يمكن إحداثه فقط على بيليندا المقيدة، ثم الانتقال إلى سيداليا في الكنيسة، حيث تدمدم: «لقد عادت إلى ذلك من جديد يا أبتاه. كسرت القفل وارتدت الفستان مرة أخرى». حوار متقطع، لاهث، لكنه مملوء بالمعلومات. وبعد ذلك، يمكنك إذا أردت خلق زمن ميت بصور من الجو العام.

سوكورو: ـ من أجل إطلاق سراح بيليندا يمكننا أن نلجأ إلى نوع من الاسْتِتار: نوحي بانقضاء عدة أيام، ويكون كل شيء قد عاد إلى إيقاعه العادي.

روبرتو: ـ لا. سيداليا تطلب من الكاهن أن يذهب لرؤيتها، وأن يكلمها: «إنها تستجيب لكَ يا أبتاه». وما تريده في الحقيقة هو أن يقوم الأب بتخليص أختها من الأرواح الشريرة.

غابو: ـ ويفك الكاهن قيدها كما لو كانت بيليندا نعامة.

سوكورو: ـ كانت سيداليا تنتظر في فناء الكنيسة إلى أن ينهي الكاهن شؤونه. وهما يسيران الآن معاً باتجاه البيت. «أسرع يا أبتاه، لقد خرجت عن طورها.» يصلان. يتأمل الكاهن بيليندا، ويبدأ بمباركتها والصلاة من أجلها، ويقوم في أثناء ذلك بحل وثاقها. «لماذا تتصرفين هكذا مع أختك التي هي مثل أمك؟ ما الذي تكسبينه بالتسبب لها في الألم؟»

غابو: ـ يمكن أن يكون انتقال عنيف. فسيداليا تقيدها. قطع. يطرق الكاهن باب البيت. قطع. تفتح سيداليا الباب: «لحسن الحظ أنك جئت يا أبتاه! إنها أسوأ من أي وقت آخر!»

سوكورو: ـ ومن الذي أخبر الكاهن؟

ماركوس: ـ سيداليا بعثت من يخبره. ولكن ما أسأله أنا هو: لماذا لا نعطي الصيدلي مزيداً من الأهمية فـي هذا الأمر كله؟ ثم، لماذا لا نُدخل إلى البيت خادمة عجوزاً، من أجل تسهيل الأمور؟

غابو: ـ إذا كانت سيداليا ستذهب مباشرة إلى الصيدلي لتُحضر المُسكّن، فعلينا أن نحذف الكاهن.

سوكورو: ـ ولكن الكاهن هنا هو عنصر حاسم.

غابو: ـ أجل، ولكن يجب أن نعرف نوع الدواء الذي تريده سيداليا لأختها: أهو تطهير روحي أم جسدي. لا يمكن أن يكون الأمران معاً.

سوكورو: ـ الكاهن رقيق مع بيليندا، إنه يعرفها منذ ولدت، وهو قادر على فهم صدمتها. وبيليندا تشعر فـي أكثر من مناسبة بالرغبة فـي التحدث إليه.

غابو: ـ يصل الكاهن إلى باب الغرفة، ويأمر سيداليا: «ابقي خارجاً. دعيني أحل هذه المسألة بنفسي».

سوكورو: ـ يدخل الكاهن وحده، وبينما هو يفك وثاق بيليندا، يوجه إليها النصائح. وعندما تجد بيليندا نفسها طليقة، تخرج مهرولة وتختبئ فـي مكان ما.

ماركوس: ـ أو أنها تنهض بهدوء تام، وتبقى متجمدة فـي مكانها مثل تمثال.

غابو: ـ تنهض بهدوء كامل... وتلتقط الفستان ثانية!

رينالدو: ـ غير ممكن. فسيداليا خبأت الفستان وأقفلت عليه.

غابو: ـ لا. بل تركته على الصندوق، أو على أحد الكراسي، لأنها لم تجد مفتاح الصندوق. فالمفتاح مع بيليندا. وهكذا تنهض بيليندا الآن، وتطوي الفستان باهتمام، وتخبئه فـي الصندوق وتقفل الصندوق بالمفتاح. يمد الكاهن يده كي تعطيه المفتاح. فتُخرج بيليندا المفتاح من مخبئه وتعطيه إياه. إنها هادئة الآن. لقد عادت إلى حالتها الطبيعية. بإمكاننا أن نقطع هنا. وها هي الآن فـي الحديقة، تغني...

سوكورو: ـ لقد انتهينا من حل المقطع الأكثر صعوبة، مقطع تقديم المعلومات عن الماضي... وسنرى سيداليا متجهة الآن إلى الصيدلية.

غابو: ـ بقبعة. وانتبهوا إلى أنني قلت قبعة وليس مظلة.

غلوريا: ـ تخرج سيداليا من الصيدلية ومعها زجاجة دواء.

ماركوس: ـ تقطعين عندئذ، ثم تظهر بيليندا في الحديقة وهي تغني. هل ستفاجئها أختها من جديد؟

سوكورو: ـ لقد وضعت بيليندا زهوراً على رأسها.

غابو: ـ حذار: هذه الصورة يجب الاحتفاظ بها للنهاية. لأنه يجب رؤية تطور جنون بيليندا بالتدريج.

روبرتو: ـ تسليم بيليندا المفتاح للكاهن يعني أنها استسلمت.. آنياً على الأقل. وسنرى الآن كيف تتجدد الأزمة. أنا أراها وحيدة في البيت تتلعثم ببعض الأصوات الغريبة، أشبه بالزقزقة... وفجأة، تنطلق بالغناء. إنها تجدد اللقاء بنفسها؛ وعما قريب ستشعر بالحاجة الملحة إلى ارتداء الفستان.

غابو: ـ إننا بحاجة إلى فترة راحة، جرعة صغيرة من الحياة اليومية.

رينالدو: ـ حتى وإن كانت تطغى عليه لمسة من الجنون. فأنا أرى بيليندا في البيت، تنسق في زهرية بعض الزهور التي جاءت به من الحديقة للتو؛ وتتكلم إلى الأزهار.

سوكورو: ـ سنخسر بهذا صدمة المشهد الأخير، عندما ستخرج إلى الشارع وهي تثرثر دون توقف.

رينالدو: ـ حسن، يمكن ألا تتكلم. فلتُخرج بعض الأصوات فقط. إنها تتكلم إلى الأزهار بلغة مقننة.

غابو: ـ الجميع يعرفون أن بيليندا تتكلم ولكن ليس هناك أحد ـ حتى نحن المشاهدين ـ سمعها تتكلم قبل اللحظة التي تتناول فيها السكين وتندفع نحو أختها صارخة: «الآن انتهيتِ أيتها القوادة!»

سوكورو: ـ ومن أين جئت بهذه اللحظة؟

غلوريا: ـ ليس لدى بيليندا نوايا لقتل سيداليا.

سوكورو: ـ فلنرجع إلى الروتين البيتي. الأختان تتناولان الفطور. سيداليا توجه تعليماتها اليومية إلى بيليندا.

دينيس: ـ ... إلى خادمتها.

سوكورو: ـ أجل. إنها تقول لها: «نظفي الخزانة جيداً يا بيليندا... وتذكري أن تمري بمنفضة الريش على خزائن غرفة...»

غابو: ـ بيليندا تبقى وحيدة طوال النهار. لهذا يجب أن يكون الفستان محفوظاً وراء قفل ومفتاح.

إيليد: ـ بيليندا تطبخ وتغسل وتُخرج الماء من الخزان...

دينيس: ـ ألا توجد تمديدات لماء الشرب؟

سوكورو: ـ إننا في قرية، في عام *1930*. لا وجود للكهرباء، ولا لماء الشرب ولا أي شيء آخر. إنهما تستحمان بسكب دلاء من الماء على جسديهما.

غابو: ـ أولم تكن بيليندا تمارس العادة السرية في الحمام؟

سوكورو: ـ لا. لن تفعل ذلك إلا في لحظة الذروة الحرجة، عندما تفاجئها سيداليا وتمزق الفستان.

غابو: ـ ولكن امرأة تكتفي بنفسها جنسياً لن تقتصر ممارستها للعادة السرية على «اللحظات الحرجة» وحدها.

سوكورو: ـ بيليندا معتادة على مداعبة جسدها وهي نائمة. الأختان تنامان في الغرفة نفسها. وسيداليا ترى كيف تداعب بيليندا جسدها؛ تراها تتلوى، تتنهد... فترسم إشارة الصليب باستنكار.

غابو: ـ من الغريب أنه لم يخطر لبالها أن تعلق لها أجراساً في معصميها.

سوكورو: ـ ويمكن لنا أن نجرب كذلك إدخال مشهد أشد سوءاً: تكون بيليندا نائمة فتلمس لها سيداليا نهديها بتهيج... مشهد سحاق محارم.

غابو: ـ لقد عرضوا في كولومبيا مشهداً سحاقياً في التلفزيون ـ وكانت المرأتان عاريتين ـ فثارت فضيحة وصلت إلى مجلس الشيوخ.

سوكورو: ـ ولكن لن يكون في هذا المشهد ما يدعو إلى إثارة فضيحة. يمكن التلميح إليه مواربة.

سيسليا: ـ أو تناوله من زاوية مختلفة. تكون بيليندا قد انتهت من الاستحمام، وتعاملها سيداليا برقة بالغة بينما هي تسرح لها شعرها، تعاملها كطفلة، لكنها فـي أثناء ذلك تداعبها، بل تغازلها أيضاً.

غابو: ـ هذه العلاقة جيدة جداً؛ فـي البداية الضرب، وبعد ذلك المداعبات... إنها ليست علاقة سحاقية بالضرورة؛ فسيداليا فـي نهاية المطاف هي التي أنشأت هذه المخلوقة.

سوكورو: ـ إنها بكل المعايير العملية فـي مقام الأم. وهي الآن تسرح شعرها، تقلبه، تمشطه... وفـي أثناء ذلك، تسبح فـي الذكريات: «لك شعر مثل شعر أمي...»

رينالدو: ـ لا تقول مثل شعر أمنا، أو أمك، بل أمي.

سيسليا: ـ «كانت الماما تغسل رأسها بكثرة بمح البيض، أتعرفـين ذلك؟ وكانت تحب أن أسرح لها شعرها.»

غابو: ـ وتبقى بيليندا هادئة، مستسلمة لهذه المحبة.

ماركوس: ـ ويمكن لهما أن تستمعا فـي أثناء ذلك إلى موسيقى.

سوكورو: ـ ليس هناك مذياع. فالمذياع لم يكن قد وصل بعد.

ماركوس: ـ سيداليا تروي لأختها كيف كانت تقام الحفلات فـي البيت، عندما لم تكن بيليندا قد ولدت بعد.

غابو: ـ وتصف الأم فـي إحدى تلك الحفلات، بفستان جديد تلبسه أول مرة... هناك فـي هذه العلاقة بينهما نوع من العبودية التي لا نعرف جوهرها بالضبط، لكن خلفـيتها السرية هي الجنون.

سوكورو: ـ يجب ألا ننسى أن سيداليا متدينة جداً، وتنتابها نوبات هستيرية.

غابو: ـ لقد شوهد الجنون التصوفـي فـي السينما أكثر من الجنون الصرف. ثم إنه ليس لحالة سيداليا أي علاقة بالشؤون الإلهية.

سوكورو: ـ ولكن سيداليا محبطة جنسياً، فهي لم تعرف رجلاً على الإطلاق، وقد دخلت مرحلة انقطاع الحيض دون أن يكون لها أي خطيب... فلا يمكن ألا يكون قد بقي لديها ولو نزر يسير من الميول الجنسية.

غابو: ـ من تحتاج إلى زوج هي بيليندا.

سوكورو: ـ أظن أننا قد حللنا مشكلة المشاهد الانتقالية بمشهد الفطور ومشهد تسريح الشعر، أعني تفاصيل «الحياة اليومية». ما الذي سيأتي بعد ذلك؟

سيسليا: ـ المشهد الليلي. بيليندا تداعب جسدها في الحلم وسيداليا تسمعها تتنهد.

ماركوس: ـ ثم عودة إلى الكاهن، وزيارة للصيدلي...

سيسليا: ـ ولكن اليوم هو يوم الأحد، وبيليندا ترتدي ثيابها منذ الفجر وتجلس في الصالة آملة بأن تأخذها أختها معها إلى القداس في الكنيسة.

رينالدو: ـ يجب ألا تخرج بيليندا من البيت. خصوصاً بموافقة سيداليا.

غابو: ـ إذا كانت سيداليا متدينة إلى هذا الحد، فإنها تعرف أن عدم أخذ أختها إلى القداس في يوم الأحد هو خطيئة.

رينالدو: ـ لا يمكننا إخراج بيليندا من البيت إلا عندما ترتدي الفستان ـ زي جنونها ـ وتخرج إلى الشارع لتتأهل كمجنونة.

غابو: ـ لقد صرنا في منتصف الفيلم. لا يمكننا أن نواصل ربط مزيد من العقد؛ بل يجب علينا أن نبدأ بحلها.

سوكورو: ـ لو أننا نستطيع إيجاد مشهد موحٍ آخر من أجل توضيح أفضل لعلاقة حب/كراهية، أو الاعتماد المتبادل لكل منهما على الأخرى!

غابو: ـ ما رأيك بهذا المشهد؟ سيداليا تحمم بيليندا. فمن قبل كانت تسرح لها شعرها فقط؛ أما الآن فتحممها، وتسرح لها شعرها، وتُلبسها ثيابها...

سوكورو: ـ وهل ترش عليها البودرة، وتعطرها؟ يبدو لي كأنني أراها: «آه، كم صارت جميلة الصغيرة! أرني أذنيك الصغيرتين...»

سيسليا: ـ وبينما هي تحممها، تداعب بيليندا نهديها، وعضوها... فتصفعها سيداليا على يدها، وتؤنبها: «هذا عمل قبيح... البنات الطيبات لا يلمسن هذا الموضع».

غابو: ـ وتواصل فركها بالصابون وتدليكها... يا لها من لحظة! أخبريني يا سوكورو: هل تريدين ما هو أشد إيحاءً؟ الأخت الخمسينية تحمم أختها التي في الثلاثين... هذا وحده يكفي لصنع فيلم! بيليندا هي دمية. وسيداليا تؤنبها لأنها لا تريد أن تتكلم، لأنها لا ترد عليها...

سوكورو: ـ ولكن، هل ستبقى سيداليا تتكلم طوال الوقت؟

غابو: ـ ولم لا؟ فهذا ما نفعله جميعنا، إذا ما تركونا نفعل ذلك.

رينالدو: ـ أنا أرى أنه مشهد موحٍ جداً، لأنه إذا كان بإمكان بيليندا أن تطبخ وترتب البيت، فلماذا لا تستحم بمفردها؟ الجواب الوحيد الممكن هو: لأن سيداليا لا تتركها تفعل ذلك.

غابو: ـ سيداليا لم تتركها تفعل ذلك مطلقاً. المشهد ينتهي على النحو التالي: بيليندا وهي مستحمة، ولابسة، ومسرحة الشعر، ومعطرة... ولكنها تضع مئزر خادمة، وتقدم الطعام على المائدة إلى سيداليا.

سوكورو: ـ وعندما تنتهي من تقديم الطعام، تجلس إلى البيانو وتعزف...

رينالدو: ـ «أحبني بقوة يا حبيبي العذب...»

سوكورو: ـ تعزف، لكنها لا تغني.

غابو: ـ يا لها من نهاية جيدة لهذا المقطع! لم يعد ينقص سيداليا سوى الذهاب إلى الحمام لممارسة العادة السرية.

سوكورو: ـ لا. لا يمكن أن يكون هناك كل هذا القدر من التلذذ الجنسي الذاتي في فيلم قصير كهذا. كما أنني قلت إنني أُفَضّل التلميح إلى هذه الأمور.

غابو: ـ لا! إذا قررت تصويرها فصوريها كما يجب. فالرقابة سوف تقصها في كل الأحوال.

دينيس: ـ لقد ضعت. متى ستذهب سيداليا إلى الصيدلية؟

فيكتوريا: ـ من المناسب أن نحدد ما أنجزناه حتى الآن.

إيليد: ـ حسب ما هو وارد في ملاحظاتي، هناك ثلاثة مقاطع رئيسية أولية. أولاً، المقطع الذي يبدأ بسيداليا خارجة من المدرسة بينما بيليندا ترتدي

الفستان، وينتهي بسيداليا تفاجئ بيليندا وتقيدها إلى السرير. المقطع الثاني هو الذي يبدأ بالمحادثة ما بين سيداليا والكاهن، وينتهي بالكاهن يفك وثاق بيليندا. والثالث هو الذي أطلقنا عليه اسم لحظات من الحياة اليومية، ويبدأ بسيداليا وهي تحمم بيليندا وتسرح لها شعرها وينتهي ببيليندا تقدم الطعام وتعزف على البيانو لسيداليا.

سوكورو: ـ هذا هو المحور القصصي. ويمكن للتفاصيل أن تتبدل.

دينيس: ـ وبعدئذ؟ كيف ستتواصل القصة؟

سوكورو: ـ لقد رأينا نموذجاً من ايروتيكية سيداليا المرضية. وأعتقد بأنه علينا الآن أن نقدم مؤشراً أولياً إلى إيروتيكية بيليندا المقموعة.

روبرتو: ـ هذا صحيح. فنحن لم نر هذا الأمر بعد.

سوكورو: ـ الآن سنراه. الرقت ليلاً. الأختان نائمتان، أو تبدوان نائمتين، ونرى سيداليا بعينين مفتوحتين على اتساعهما، إنها تتنصت إلى حركة تأتي من السرير الآخر: إنه لهاث آخذ بالتسارع وينتهي بتأوه لذة.

غابو: ـ لقد انتبهت سيداليا إلى أن أختها تمارس العادة السرية. فتبدأ عندئذ بالبكاء. تبكي بصمت مطلق، ولكن بدموع غزيرة. فالدموع تخرج متدفقة من عينيها، إنها مستحمة بالدموع بكل معنى الكلمة، لكنها تعض شفتيها ولا تنطق بحرف واحد.

سوكورو: ـ لا يخطر لسيداليا فـي هذه اللحظة أن تؤنب أختها؛ ولا أن تضربها، كما لو أنها تعترف لها بالحق فـي هذه الخصوصية الدنيا.

غابو: ـ الشيء الوحيد الذي يُغضب سيداليا فـيما يتعلق بأختها، ولا يمكنها الصبر عليه، هو ارتداؤها فستان الأم.

روبرتو: ـ فلتناما فـي السرير نفسه، لا حاجة لأن تنام كل منهما فـي سرير مختلف.

سوكورو: ـ سيداليا تنام فـي الفراش الزوجي الكبير؛ وبيليندا بجوارها تقريباً، ولكنها على سرير أصغر حجماً.

غابو: ـ عليك يا سوكورو فـي لحظة ما أن تحللي هذه القصة انطلاقاً من

سياقها. عليك أن تتصوريها فـي أجواء الأرستقراطية الريفـية القديمة، طبقة مفلسة، فـي ذروة انحدارها. هذا ما يتوجب علينا عمله، ولم نعد بحاجة إلى مزيد من الحيثيات. يمكننا الآن أن نبدأ بالقسم الأخير من الفـيلم. لقد بقي لدينا عشر دقائق أو أقل. علينا الآن أن نضع تصميماً لفـيلم قصير متكامل، بمقدمة، وذروة، وحل، وهذا الأخير هو ما تبقى لإنجازه فـي هذه الدقائق العشر المتبقية. ويجب أن يكون فـيلماً بارعاً، وإلا لن يستحق عناء المحاولة.

سوكورو: ـ أجل، أظن أنه علينا عدم مواصلة تأجيل الذروة. سيداليا تجد بيليندا مرة أخرى بالفستان ـ وكانت الفكرة الأصلية أن تجدها تمارس العادة السرية أيضاً ـ فـينشأ الغضب، لأن بيليندا لا تسمح لها الآن بأن تضربها، وفـي لحظة معينة، تسقط سيداليا أرضاً ويصطدم رأسها بقائمة البيانو وتبقى دون حراك. تظن بيليندا أنها قد فقدت الوعي، لكنها تكون فـي الواقع قد...

غابو: ـ أهي ميتة؟ أنا أفكر في أن بيليندا الآن فقط، وبعد أن ترى أختها ميتة، تفتح الصندوق وترتدي الفستان من جديد.

سوكورو: ـ ومن سيمزق الفستان إذاً؟

غابو: ـ من سيمزق الفستان؟ لا أحد. فمن الأفضل بكثير ضمن نسق التطور الدرامي، أن ترتدي بيليندا الفستان، وتخرج إلى الشارع وتأخذ دورها كمجنونة عندما ترى أن أختها قد ماتت.

سوكورو: ـ حسن، الفستان غير ممزق إذاً، بل هو مرقع... ويمكن أن يكون هناك مشهد سابق ـ مشهد بين تلك اللحظات الانتقالية التي أطلقنا عليها اسم لحظات الحياة اليومية، مع أن هذه اللحظات قد تعقدت كثيراً ـ وفـي هذا المشهد، تظهر سيداليا وهي ترقع الفستان... لقد مزقته هي نفسها خلال النزاع الأول.

إيليد: ـ لقد قالت لبيليندا: «اخلعيه!»، لكنها تكلمها من فوق كتفـيها.

غابو: ـ يمكن للمقطع الأخير أن يبدأ على النحو التالي: الانتقال من بكاء سيداليا الصامت، خلال مشهد ممارسة العادة السرية، إلى تركيز

سيداليا وهي ترقع الفستان في اليوم التالي. سيداليا تخيط، وبيليندا تعزف على البيانو في أثناء ذلك.

سوكورو: ـ ولكن هذا البناء شاهدناه سابقاً: سيداليا تأكل، وبيليندا تعزف...

غابو: ـ لقد رأيناه قبل مقطعين أو ثلاثة...

ماركوس: ـ يمكن لهما أن تستمعا في أثناء ذلك إلى تمثيلية إذاعية.

سوكورو: ـ في العام *1930*؟

غابو: ـ يمكنك يا سوكورو أن تجعلي أحداث القصة تجري في زمن سابق أو لاحق قليلاً، وفق ما يناسبك. وفكرة الرواية الإذاعية ليست سيئة: الأختان تخيطان وتطرزان، تلفهما الأجواء العاطفية المؤثرة لمسلسل ميلودرامي. نحن نعرف أن هذا السلام سينتهي بكارثة. يجب أن تجري الأمور هكذا إذا أردنا الوفاء لمبادئنا الفوضوية.

سوكورو: ـ أنا أفضل تقديم موعد ترقيع الفستان. عندما تنتهي سيداليا من تناول الطعام وبيليندا من العزف على البيانو ـ أعني في الرواية الأولى للمشهد ـ تجلسان كلتاهما في الصالة: سيداليا ترقع الفستان، وبيليندا تحوك بالصنارة.

إيليد: ـ ستكون كل هذه الطمأنينة مثيرة للريبة.

سوكورو: ـ وماذا إذا رجعنا إلى ليلة ممارسة العادة السرية برؤية أخرى؟ بعد أن تبكي سيداليا بغزارة تشعر بالأرق. بيليندا نائمة بعمق. تنهض سيداليا، وتشعل قنديلاً، وتُخرج الفستان من الصندوق وتبدأ بخياطته.

روبرتو: ـ في هذه الحالة ستخففين من قوة مشهد البكاء. لأننا إذا رأينا سيداليا تستعيد تماسكها، سيفقد المشهد قوته الدرامية.

غابو: ـ بعد مشهد مثل هذا لا بد من القطع، وأن يليه مشهد انتقالي. فقد كان يبدو أن سيداليا غير قادرة على البكاء، ثم رأينا كيف أنها بكت بعمق. هنا يتم التوصل إلى لحظة شديدة الزخم. وسنحتاج الآن إلى وقفة استراحة؛ نحن وليس هي. ولست أتحدث الآن عن قوانين دراماتورجية، وإنما

عن خدع قصصية: فعندما يصل المرء إلى نقطة شديدة الارتفاع، حيث يصبح من المستحيل مواصلة الصعود، فإن أفضل ما يمكنه عمله هو البدء من جديد، وأن يجتاز الطريق كله، من الأسفل.

سوكورو: ـ يمكن أن يكون هناك قطع وانتقال إلى فجر ذلك اليوم ـ أو اليوم التالي ـ لكي تخيط سيداليا الفستان في هذا الوقت... ونشير بهذا إلى أرقها المتواتر.

غابو: ـ المشاهد الليلية لا تقبل هذا التسلسل، وأنت تعرفين ذلك... فالانتقال من مشهد ليلي إلى آخر، يدفع المشاهد فوراً إلى الاعتقاد بأنها الليلة نفسها.

روبرتو: ـ يمكن حدوث ذلك في اليوم التالي. ويكون يوم أحد.

غابو: ـ لحظة واحدة. إذا كنا قد أقررنا بضرورة تمزيق الفستان وترقيعه فلأننا نحتاج إلى فستان مرقع في المشهد النهائي، عندما ستخرج بيليندا إلى الشارع مطلقة الصرخات. حسن. ها نحن نرقعه. ولكن ما جرى أنه ـ في مشهد الترقيع هذا ـ خرج مغزى إضافي، إنه عنصر مصالحة لم يكن في البال. فالسلام يخيم الآن بين الأختين. وسيداليا تخيط الفستان أمام بيليندا وكأنهما تعانيان كلتاهما من فقدان الذاكرة، وكما لو أن هذا الفستان وهذا التمزيق لا يذكّرهما بأي شيء. يا للتشويق. فنحن نلاحظ الآن أن هذه الحال التي هما فيها تتكرر منذ خمس عشرة، أو عشرين سنة... الحلقة التي تمضي من الشجار إلى المصالحة ثم إلى الشجار من جديد لا تنتهي مطلقاً.

سوكورو: ـ لكنها المرة الأولى التي يتمزق الفستان فيها.

غابو: ـ ولهذا نحن نصنع الفيلم الآن. فمن بين كل الحلقات المتماثلة، اخترنا هذه الحلقة لأن كل شيء سيُحسم الآن.

روبرتو: ـ الأمر مثير للفضول، لكن الأختين تتنازعان الفستان لأسباب مختلفة. سيداليا تريده كأثر من الأم؛ أما بيليندا بالمقابل...

غابو: ـ سيداليا تريده للحفاظ عليه، لا تريده أن يهترئ، لكي تبقى موجودة، وبيليندا بالمقابل تريد أن تستعمله، لكي توجد، كي تشعر بأنها حية... ما لم نعرف هذا فلن نعرف ما الذي سنفعله بالفستان السعيد.

سوكورو: ـ سيداليا هي التي تمزق الفستان، لكنها تفعل ذلك في نوبة غضب أعمى. وهي تعتبر كذلك أن بيليندا هي المذنبة.

غابو: ـ بينما سيداليا تخيط الفستان الآن، بليندا تقوم بالعزف على البيانو... في عالم العنف الدفين هذا، يسود فجأة الوئام والانسجام.

سوكورو: ـ بيليندا تعزف على البيانو وتنظر بطرف عينها إلى الفستان.

غابو: ـ عليك أن تضعي الحفاظ على الاستمرارية في اعتبارك: من أين يأتي هذا المشهد وإلى أين سيؤدي؟ المشهد السابق هو مشهد بكاء سيداليا. ويمكن بالتالي لأول أنغام البيانو أن تُسمع على خلفية هذا البكاء الصامت... سنعزز بهذا درامية الوضع ولن نتأخر كثيراً في إدراك أن الأمر ليس مجرد «تعليق موسيقي»، وإنما هو استباق للموسيقى التصويرية. وهذا أمر أشد اتقاناً من وجهة النظر القصصية. لقد انتهيتِ من سيداليا. حسن. ستبدئين الآن ببيليندا. إنه صباح رائع، ضوء الشمس ينفذ من النافذة وبيليندا جالسة إلى البيانو، تعزف... عندما تتحرك الكاميرا، نكتشف وجود سيداليا وهي تخيط. هذا هو كل شيء.

سوكورو: ـ هل يمكننا تمرير هذه اللقطة من خلال التلاشي البطيء؟

غابو: ـ يمكن لموسيقى البيانو أن تدخل بتلاشٍ بطيء من اللقطة السابقة ثم تصل إلى ذروتها في الصورة الأولى من هذا المشهد. هذا بالنسبة إلى الموسيقى؛ أما بشأن الصورة فيجب توخي الحذر، لأن للوسائل التقنية قواعدها الخاصة. ولهذا أنا أؤيد جلوس كتّاب السيناريو لممارسة المونتاج على المافيولا، وأن يقوموا بتدريبات عملية على المونتاج. أنا فعلت ذلك عندما درست السينما. يمكننا أن نتحدث في هذا الشأن فيما بعد إذا رغبتم.

سوكورو: ـ من يمكن له أن يرتاب في أنه بعد أقل من دقيقة من هذا المشهد، حيث كل شيء وئام وانسجام، ستُقدم بيليندا على قتل أختها؟

غابو: ـ ستقتلها، ولكن ليس بصورة عنيفة.

دينيس: ـ يمكن لسيداليا أن تموت مسمومة. تتسمم بدواء بيليندا.

غابو: ـ جرعة زائدة من اللودانوم... ولكن كيف وصل هذا العقار إلى البيت؟

مانولو: ـ كيف وصل وكيف ستعطيه بيليندا لسيداليا؟

غابو: ـ بيليندا هي التي تطهو الطعام. يمكنها أن تضيف بعض السم إلى الحساء.

سوكورو: ـ في البداية كنتُ أريد أن تطرح سيداليا على الكاهن مشكلة تهيج بيليندا، فيحولها الكاهن عندئذ إلى الصيدلي. أما الآن فأظن أنه لا حاجة إلى الصيدلي؛ إذ يمكن للكاهن نفسه أن يذهب إلى علبة الأدوية في الكنيسة ويقدم لسيداليا زجاجة دواء منها.

غابو: ـ أو أن الدواء موجود في البيت من قبل. فعندما تقيد سيداليا بيليندا في ذلك المقطع الأول، تمضي إلى المطبخ، وتتناول زجاجة دواء من الخزانة وتجبر بيليندا على ابتلاع ملعقة منه. وهكذا يعرف المشاهد أين هو الدواء. وعندما يأتي الكاهن، تكون بيليندا تحت تأثير المُسكّن. يمكننا بهذا أن نوفر على المنتج دفع أجور الصيدلي.

دينيس: ـ وماذا بالنسبة إلى الجرعة؟ لأنه لا بد من معرفة أن جرعة زائدة من الدواء تكون قاتلة.

غابو: ـ سيداليا لا تعطي بيليندا ملعقة الدواء مباشرة، بل تسكب بضع قطرات في الملعقة بحذر شديد: واحدة، اثنتان، ثلاثة...

سوكورو: ـ أو أنه عندما يصل الكاهن ويرى بيليندا ذاهلة، يسأل سيداليا: «هل أعطيتها من الدواء؟ كم قطرة أعطيتها؟».

غابو: ـ وعندما ترى بيليندا الآن أن سيداليا قد أصيبت بالإغماء، تجعلها تبتلع قليلاً من اللودانوم، فيسبب ذلك ردة فعل لدى سيداليا، لأن العقار مرّ جداً...

سوكورو: ـ وكيف سيعرف المشاهد أنه اللودانوم؟

غابو: ـ لا يحتاج إلى معرفة ذلك. فعندما أريد أنا أن أسمم شخصاً، سوف أسممه باللودانوم، ليس لأنه مميت أكثر من السموم الأخرى، وإنما لأن له اسماً جميلاً: لودانوم. الناس يتكلمون كثيراً عن الزرنيخ، لكن مفعوله ليس صاعقاً وإنما تراكمياً. الزرنيخ هو سم ينفع للأفلام الطويلة.

سوكورو: ـ سيداليا معتادة على شرب شاي. تصنعه من عشبة الإيباثوني كل يوم في ساعة محددة. إنه شراب له خصائص ملينة. وسيداليا لا تزال غائبة عن الوعي بعض الشيء، ولهذا تظن أن ما تقدمه إليها بيليندا هو شايها المعتاد.

غابو: ـ لن يكون لدينا على أي حال وقت للتحقق من ذلك، لأن بيليندا تجزع فجأة، وحين ترى أن أختها تبصق الملعقة غريزياً، تجبرها على فتح فمها وابتلاع نصف ما في زجاجة اللودانوم. وتودي بها إلى الجحيم.

سوكورو: ـ لا أعرف إذا ما اتضح أن سيداليا تصاب بالإغماء عندما ترى أنها قد مزقت الفستان. هذا هو سبب إصابتها بنوبة الإغماء، وعندئذ تخطر لبيليندا فكرة إنعاشها بالدواء القاتل.

غابو: ـ هذا يعني أن الفستان لن يتمزق في النزاع الأول عندما تأمر سيداليا أختها بخلعه، وتخلعه بيليندا بنفسها. هذا أفضل درامياً؛ وهو يكشف بصورة أفضل كذلك العلاقة بينهما.

رينالدو: ـ أنا أفضل ربط الفستان بفكرة ممارسة العادة السرية، أو العكس، في المونتاج. ويمكن التوصل إلى ذلك، في رأيي، بجعل سيداليا تخيط الفستان الممزق بعد تلك الليلة.

غابو: ـ يمكن أن تكون في الفستان فتوق ورقع سابقة. لا حاجة للتخلي عن هذا المشهد.

سوكورو: ـ في هذه المرة، ودون قصد منها، تمزق سيداليا صدر الفستان قليلاً. وستكون هناك رقعة أخرى في الفستان المسكين.

رينالدو: ـ سأعود إلى الوراء، لكي أصحح رأياً: أعتقد أن من يتوجب عليها رفو الفستان هي بيليندا وليس سيداليا.

سوكورو: ـ أتعني أن بيليندا ستخيط بدل العزف على البيانو؟

رينالدو: ـ بيليندا سترفو الفستان تحت نظرات سيداليا المتفحصة. إن ذلك أشبه بعقوبة، أو واجب مدرسي: المعلمة تراقب، تراجع، تعطي موافقتها...

غابو: ـ إذا كان الأمر كذلك فلا بد أن يكون الانتقال إلى المشهد

مختلفاً: فمن سيداليا الباكية إلى سيداليا فـي المدرسة، بين تلاميذها، فـي اليوم التالي. كي نقول للمشاهد بأن بيليندا وحدها الآن فـي البيت.

سوكورو: ـ مستغرقة فـي طقوسها.

رينالدو: ـ لن نرى سيداليا فـي المقطع الأول وهي خارجة من المدرسة إذاً، وإنما سنراها فـي الشارع، متوجهة إلى بيتها.

غابو: ـ فـي البداية كنا نراها خارجة من المدرسة؛ والآن سنراها داخل المدرسة، فـي قاعة الصف. إنه الفـيلم نفسه مع تبديل فـي الكادر.

روبرتو: ـ ومشهد الخياطة يتقدم: ننهي به مقطع الحمام.

غابو: ـ الآن يا سوكورو يمكنك استخدام تلاشي الصورة. فسيداليا مستلقية تبكي. Fade out. سيداليا فـي المدرسة، تعطي الدروس. إنه عالم مختلف تماماً. والمصالحة كانت قد حدثت قبلاً، فـي المقطع الذي يشير إليه روبرتو، عندما تحمم سيداليا بيليندا وتسرح شعرها. والآن يعود الفـيلم إلى تكرار ما حدث بالضبط. سيداليا فـي المدرسة. بيليندا فـي البيت، منهمكة فـي لبس الفستان. إنهما فـيلمان متناظران فـي مرآة الشاشة...

سوكورو: ـ لقد قُرِع الجرس فـي المدرسة. لسنا مضطرين إلى رؤية سيداليا فـي الشارع؛ بل ننقلها بالقطع إلى مدخل حديقة المنزل.

غابو: ـ سيداليا لم تعد تخشى أن تُخرج بيليندا الفستان من الصندوق لأنها لم تعد تترك المفتاح فـي البيت الآن: إنها تحمل المفتاح معها.

ماركوس: ـ فـي صدرها. إنها منطقة الخطيئة...

غابو: ـ ولكن بيليندا تكسر القفل الآن.

سوكورو: ـ لم تستطع التحمل.

ماركوس: ـ إنها تعرف حجم اللعبة التي تلعبها، لكنها لا تهتم.

رينالدو: ـ إنها متلهفة إلى ارتداء الفستان.

غابو: ـ إنها لهفة من النوع الجنسي. وبعد ذلك تأتي دموع الندم. ولكن عندما تُشحن البطارية لا يفكر أحد بالنتائج؛ ولا بأنهم سيفاجئونه، ولا بأنهم سيقتلونه...

رينالدو: ـ لماذا لا نقوم هنا أيضاً بمونتاج موازٍ؟ سيداليا تعطي الدروس، وبيليندا تكسر القفل؛ سيداليا تنهي الدروس، وبيليندا ترتدي الفستان...

روبرتو: ـ المهم الآن خلق نوع من التضاد. مثلاً: أن تقوم سيداليا بتعليم الأطفال على كيفية استخدام الشوكة والسكين على المائدة.

غلوريا: ـ هذا ما يفعلونه في مدارس الراهبات.. للتلاميذ الداخليين على الأقل، الذين يأكلون في المدرسة.

روبرتو: ـ لهذا خطر لي الأمر. فقد تعلمت كيفية عقد رباط الحذاء في مدرسة للرهبان.

ماركوس: ـ وما الذي سنجنيه من هذا الذي قلته عن أدوات المائدة؟

روبرتو: ـ لقد قلت ذلك: إمكانية خلق نوع من التضاد. فبينما سيداليا تعلم الأطفال كيفية استخدام أدوات المائدة ـ وهذا طقس متكامل ـ، لا تجد بيليندا ما تفتح به القفل فتذهب إلى المطبخ وتقلب أدوات المائدة وتلتقط منها سكيناً...

سيسليا: ـ إنه مشهد مدروس بمبالغة. أنا أفضل الربط بين سيداليا والموسيقى. بأن تعطي دروساً على البيانو، دروس في الصولفاج.

رينالدو: ـ الآن عرفت: على وجه سيداليا المغتسل بالدموع ـ إنني أشير إلى المشهد السابق ـ تدخل بتلاشٍ متدرج أصوات كورال أطفال. إنها موسيقى ملائكية. قطع. نرى سيداليا نفسها توجه الكورال في المدرسة. قطع. بيليندا جزعة، تبحث عن شيء تفتح به القفل...

سوكورو: ـ سيداليا قبالة البيانو، ترافق كورال الأطفال، إنها في حالة نشوة.

غابو: ـ ولكن الأطفال يرتدون زي الملائكة، أليس كذلك؟ بأجنحة وكل شيء.

سوكورو: ـ بأجنحة وهالات وعباءات... إنهم يتدربون على أغنيات من أجل أسبوع الفصح.

غابو: ـ أكثر ما يعجبني في هذا العمل هو السذاجة التي نروي بها القصة، وهي من أكثر القصص التي يمكن تصورها التواءً.

رينالدو: ـ هذا ما قاله ميلفيل عندما أنهى *موبي ديك*. «لقد ألفت كتاباً خبيثا وأشعر بأنني طاهر مثل حَمَل».

سوكورو: ـ كم هو رائع كورال الصغار والصغيرات بالملابس البيضاء وهم يطفون مثل ملائكة على خلفية زرقاء!

غابو: ـ ما لم يقدم مشهد المدرسة هذا المكسب البصري فلا حاجة بنا لأن نضمه إلى الفيلم. فمن أجل قول أن سيداليا ليست في البيت، لا نحتاج إلى التوقف كثيراً.

سوكورو: ـ تأخذ بيليندا بارتداء الفستان بصمت مطلق. فهناك في المدرسة يغني أولئك الملائكة؛ وهنا في الغرفة، لا يسمع طيران ذبابة.

غابو: ـ هاهو ذا الفيلم يعود إلى التناسق المتماثل. يجب أن نرى ما الذي فعلناه في البداية، لكي نقرر ما الذي سنفعله الآن.

إيليد: ـ أنا غير مقتنعة بفكرة الإغماء.

سوكورو: ـ تعنين الإغماء على سيداليا عندما تمزق الفستان دون قصد؟

غابو: ـ هذا الأمر بالنسبة إليها يشكل صدمة. وهو يفيدنا في الكشف عن مدى تعلق سيداليا عاطفياً بالفستان. إنها لا تستطيع تحمل فكرة إقدامها هي نفسها على تمزيقه. إنها لا تغفر ذلك لنفسها. ولهذا تأتيها النوبة الهستيرية ويغمى عليها.

رينالدو: ـ إن للاعتداء على الفستان بالنسبة إليها كل مواصفات الاعتداء الذاتي.

سوكورو: ـ بعد أن تعطي بيليندا الشراب السام لأختها، تحبس نفسها في غرفة لتخيط الفستان.

روبرتو: ـ ليس لدينا وقت.

غابو: ـ يجب أن نجده. فهذه هي النهاية، وهي تستحق من الوقت قدر ما خصصناه للمقطع الأول.

إيليد: ـ وبينما بيليندا تخيط الفستان، ماذا سيكون من أمر سيداليا؟ أهي نائمة، أم مغمى عليها، أم ميتة؟

غابو: ـ لقد أعطتها بيليندا السم على أنه دواء. إنها لا تريد أن تُلحق بها الأذى، بل على العكس، تريد إنعاشها. فهي تفعل لسيداليا مثلما تفعل تلك لها: تقوم بدور الممرضة.

رينالدو: ـ هل طرحت سوكورو الأمر في البداية على هذا النحو؟ ولكن، ليس مهماً. وما يبدو لي مهماً هو رؤية بيليندا ترتدي الفستان، وإظهار كل طقوس الارتداء.

غابو: ـ في المرة الأولى لا نرى ذلك. نرى بيليندا مرتدية الفستان، لدى وصول أختها.

روبرتو: ـ أنا أظن أننا نراه في المونتاج المتوازي: سيداليا تخرج من المدرسة، بيليندا ترتدي الفستان. هكذا يكون الأمر أجمل.. أن نرى ذلك منذ البداية.

سوكورو: ـ أنا أفضل أن نترك هذا الطقس إلى النهاية، لأنه مرتبط جداً بذروة العمل.

روبرتو: ـ لقد أُعطي الفستان في البداية معناه الحقيقي. أما إذا رأينا الفستان بعد أن تكون بيلندا قد ارتدته، فإنه سيفقد أهميته في نظرنا.

دينيس: ـ يمكن التلميح إلى طقس ارتداء الفستان بدل عرضه كاملاً.

غابو: ـ أجل، أنا أرى أنها مسألة مونتاج. ففي المرة الأولى، عندما تبدأ بيليندا بارتداء الفستان، نقطع المشهد لإظهار سيداليا. ثم نكرر القطع نفسه جيئة وذهاباً، وعندما تدخل سيداليا إلى الغرفة، تكون بيليندا قد ارتدت الفستان. أما الآن فسوف نقلب الأمور: نرى بداية أو نهاية ارتداء الفستان بالكامل، دون قطع. يمكن القول إننا نروي المشهد في المرة الأولى من وجهة نظر سيداليا، أما في المرة الثانية فمن وجهة نظر بيليندا.

سوكورو: ـ هناك تعتدي سيداليا على بيليندا، أما هنا فإن سيداليا، مثلما قال رينالدو، تعتدي على نفسها عندما تمزق الفستان.

غابو: ـ الشيء الذي يجب التأكيد عليه جيداً في المرة الأولى هو الدواء. فعندما تقيد سيداليا بيليندا، تذهب للبحث عن الدواء من أجل تسكينها

وتعطيها منه بالملعقة. ولكنها تعدّ النقاط بحذر شديد، وتقول لأختها وكأنها تكلم طفلة صغيرة: «هيا، تناولي قطراتك.» والآن، فـي المرة الثانية، عندما ترى بيليندا أن سيداليا قد غابت عن الوعي، تفعل معها الشيء نفسه: تسكب قطرتين، ثلاث قطرات، خمس قطرات فـي ملعقة... ولكنها حين ترى أن سيداليا ـ وهي لا تزال شبه غائبة عن الوعي ـ ترفض القطرات، تتناول بيليندا الزجاجة وتدسها فـي فم أختها وتجبرها على ابتلاع جرعة كبيرة. لقد انتهت سيداليا. عندئذ تمضي بيليندا إلى الصالة، أو تحبس نفسها فـي غرفة المهملات، أو فـي أي غرفة أخرى، وتأخذ بخياطة الفستان بهدوء.

إيليد: ـ هناك شيء من القسوة أو الفظاظة، أو شيء من هذا القبيل، فـي إجبار شخص مغمى عليه على ابتلاع عقار مؤذ.

سوكورو: ـ طعم القطرات الأولى قوي جداً ـ إذا كنا لا نزال نفكر فـي اللودانوم ـ وتُحدث لدى سيداليا ردّ فعل، فتستعيد وعيها، وتبصق... عندئذ تقول بيلنيدا الكلمات التي طالما سمعتها من سيداليا: «هيا، لا تكوني مزعجة، خذي دواءك...» فتفاجئها. ليس ضرورياً أن تعطيها الزجاجة كلها؛ وإنما أكثر مما هو لازم بقليل، ووداعاً سيداليا.

غابو: ـ عندما تنتهي بيليندا من خياطة الفستان، تبدأ بإخراج أشياء من الصندوق، ومن الخزائن: قبعات، قفازات، طرحات... إنها أشياء تظهر فـي صورة الأم، حتى وإن لم تكن الأشياء نفسها. عندما تهم بالخروج من البيت، تمر قبالة الصورة، تقارن نفسها بها من أمام، وجانبياً... ثم تبتسم راضية. فالتشابه كبير. وعندئذ يكون بإمكاننا الانتقال إلى النهاية، إلى المشهد الإجباري، المشهد الذي ينتظره الجميع: خروج بيليندا إلى الشارع وهي بزي جنونها وإطلاقها الصرخات.

روبرتو: ـ تقول كل ما يمكن أن يخطر على بالها. كل أنواع الهذيانات.

غابو: ـ أو أنها تردد قصيدة شعرية.

ماركوس: ـ بل أغنية. الأغنية التي تخبرها سيداليا بأن الأم كانت تغنيها.

سوكورو: ـ أجل، فبيليندا تشعر بأنها تجسيد للأم، لكنها تشعر في الوقت نفسه ـ ربما للسبب ذاته ـ بأنها مسكونة بروح الأب، الجنرال. ولهذا تبدأ بإلقاء خطاب وطني، وتدعو الشعب إلى النضال ضد الأعداء الذين سيأتون عبر الطريق العام. أحب أن أنهي الفيلم بمشهد مثل هذا.

غابو: ـ وماذا عن الزهور؟ لقد أضعناها في الطريق.

غلوريا: ـ وماذا عن سيداليا؟ هل هي ميتة أخيراً؟

غابو: ـ يجب ألا نقول إنها ماتت أو لم تمت. ولكن ما يجب أن يبقى واضحاً هو أن بيليندا تظنها ميتة.

سوكورو: ـ ولن نسمع كذلك بيليندا تغني في الحديقة.

غابو: ـ لا حاجة إلى ذلك. لكنها تحاول إنقاذ الزهور، حتى لو فعلت ذلك بصمت.

روبرتو: ـ يجب أن يكون خطاب بيليندا في الشارع غير متماسك، مجرد لعبة ألفاظ.

غابو: ـ هذا هو تقريباً ما كنت أعنيه بالقصيدة الشعرية: نص لا يستند إلا على سمعة الكلمات.

روبرتو: ـ بيليندا لا تقارن نفسها بصورة الأم بعد أن ترتدي الفستان، وإنما تتخذ من الصورة نموذجاً تقلده. فالصورة تنعكس في المرآة، وتقف هي نفسها أمام المرآة بحيث...

غابو: ـ ... بحيث يشعر المرء برغبة في القول: يا لهذا المصور المسكين!

سوكورو: ـ ماذا ينقصنا؟ أن نوضح منذ البدء أمر نقاط العقار.. جرعة اللودانيوم...

ماركوس: ـ هل تحتاج قصتنا هذه إلى نصف ساعة تقريباً؟

غابو: ـ أنا أظن أنها ستكون أقل. ولكننا سنجري بعض التعديلات. لا يمكنك أن تقدر الوقت الآن إلا بضربات القلب. تعدّ نبضات القلب بينما أنت تراجع المشهد، فيعطيك الوقت التقريبي.

روبرتو: ـ إنه فيلم بطيء.

غابو: ـ إنه فـيلم أجواء. الحقيقة أنه فـيلم لا يمكن روايته، يجب رؤيته. أضف إلى ذلك أنه فـيلم ممثلات، فهناك ممثلتان اثنتان منذ البداية وحتى النهاية.

سوكورو: ـ وهذه النهاية للمجنونة تخرج إلى الشارع، وتتكلم دون توقف...

غابو: ـ للمرة الأولى فـي حياتها. والجيران يطلون من النوافذ، والفضوليون يحيطون بها فـي عرض الشارع... نهاية جميلة. إننا نستحق التصفـيق، لأننا أدخلنا القصة التي جاءتنا بها سوكورو فـي نصف ساعة.

سوكورو: ـ بل وأدخلنا كذلك مقاطع من الماضي.

غابو: ـ أنت قلت ذلك. ودون استخدام فلاش باك واحد. لقد تمكنا من أن نضغط فـي نصف ساعة ـ وأتجرأ على القول بأنها نصف ساعة فاخرة ـ مجلداً ثخيناً يحتاج لأربع ساعات، وبكل مواصفات الميلودراما القديمة. لماذا تضحكون؟ أليس ما أقوله صحيحاً؟

خاتمة

امتداح الاتزان

غابو: ـ من هو الذي أطلق على المخيلة تسمية «مجنونة البيت»؟ ليكن من يكون، فقد كان يعرف جيداً ما الذي يقوله. ولقد تعلمنا هنا التعامل مع هذه السيدة أفضل بكثير مما تعاملت به سيداليا مع بيليندا! لقد سمحنا لها بأن تطوف على هواها، ولكن دون أن نتركها تبالغ. القصة التي ستحولها سوكورو إلى فـيلم يمكنها أن تنقلنا فـي الزمن إلى أصول قرية كولومبية تدعى مومبوسو. إنها قرية صغيرة من النمط الاستعماري التقليدي ـ تشبه تقريباً ترينيداد، هنا فـي كوبا ـ، فـيها ثلاثة شوارع تمضي موازية للنهر. إن

مومبوكس، أرض الرب، حيث ينام واحد ـ مثلما يقولون ـ ويستيقظ اثنان، هي مكان يغص بالمجانين. فكل أسرة تحترم نفسها هناك لديها مجنونها الذي تقيده إلى شجرة فـي فناء بيتها، خاصة عندما يأتيها زائرون. المخيلة تشتغل حول هذه التفاصيل وكثيراً ما تبقى قاصرة، كما هو طبيعي. لأن إبداعات الواقع لا حدود لها. أما الأوضاع الدرامية بالمقابل، فتُستنفد بسرعة؛ ليست هناك ست وثلاثون حالة درامية، وإنما ثلاث حالات كبرى: الحياة، والحب، والموت. وكل الحالات الأخرى يمكن تضمينها فـي هذه الثلاث.

ماركوس: ـ كنت ستحدثنا عن العلاقة بين النظرية والممارسة فـي حالة كتّاب السيناريو.

غابو: ـ أنا؟

ماركوس: ـ لقد قلتَ إنه لا بد لكتّاب السيناريو من أن يقوموا بممارسة المونتاج عملياً، وأن يتعلموا استخدام المافـيولا.

غابو: ـ آه، أجل! هذه القناعة تعود إلى المرحلة التي كنتُ فـيها طالباً. لقد ذهبت إلى **المركز التجريبي للسينما** فـي روما كي أتعلم مهنة كتابة السيناريو. ووجدت أنه ليست هناك دورات لتعليم السيناريو؛ فمادة السيناريو هي واحدة أخرى من مواد الدراسة فـي اختصاص الإخراج. ولا بد من رؤية كيف كانت تُعطى دروس هذه المادة. لم يكن ذلك سيناريو ولا أي شيء آخر؛ إنها دروس نظرية بحتة، يقدمها بعض السادة ـ دكاترة القانون الحكماء ـ المقتنعون قناعة راسخة بأنه ليس هناك فـي هذا العالم ما هو أكثر أهمية بالنسبة إلى كاتب السيناريو المستقبلي من **علم الجمال السينمائي**، أو **التاريخ الاجتماعي ـ الاقتصادي للسينما**، أو **نظرية اللغة الفـيلمية**... وكانوا يقولون كل ذلك بتفخيم وتشديد. وهكذا كان أولئك **الدكاترة الحكماء** يقضون ساعات وساعات وهم يتكلمون ويسمعون أنفسهم، بينما نبقى نحن الطلاب، جامدين أو مترنحي الرؤوس من النعاس فـي مقاعدنا. يجب أن أعترف بأن تلك المطولات لم تكن مضيعة تامة للوقت بالنسبة إلي: لقد أفادتني فـي تعلم اللغة الإيطالية، وهي لغة جميلة جداً. أما ما

عدا ذلك، فقد أدركت أنه ليس هناك ما يستحق التعلم في تلك القاعات. ولكن خطة الدراسة كانت تتضمن بالمقابل دورة تدريبية على المافيولا وإمكانية حضور السينماتيك. وكانت توجد في القبو صالة سينماتيك رائعة، استطعت بفضلها أن أرى كلاسيكيات السينما التي لم أرها ولن تتاح لي فرصة رؤيتها في كولومبيا. كنت أقضي فترة بعد الظهر بطولها في قاعة السينماتيك أو إلى جانب بروفسورة المونتاج، وهي سيدة لم يكن أي واحد من زملائي يقيم لها وزناً ـ لأنهم يرون أن المادة التي تدرّسها ليست لها أي علاقة بالسيناريو ـ، ولكنها ضارية في العمل على المافيولا. وقد كانت فخورة بعملها كذلك، لأنها كانت تقول إنه دون معرفة قوانين المونتاج ـ وهي بمقام علم النحو السينمائي ـ لا يمكن لكتّاب السيناريو أن يكتبوا مشهداً واحداً صحيحاً. عندما تعرفتُ على هذه السيدة، لم أعد أذهب إلى الدروس الأخرى؛ فقد صرت أبقى معها لأدرس ظاهرة التوالي المستمر، أو ما يقول عنه كوليتشوف «فن صياغة جملة مونتاجية جيدة». لقد أمضيتُ سنة كاملة في التدرب العملي على المافيولا... دون أن ألمس المافيولا مطلقاً؛ فقد كنت أكتفي بدراسة كيفية ترتيب استمرارية القصة الفيلمية. وأعتقد أنها تجربة أساسية للمتطلعين إلى أن يصيروا كتّاب سيناريو. لقد تحدثت كثيراً من قبل في هذا الأمر هنا، في مدرسة سان أنطونيو دي لوس بانيوس. لا بد من وجود دورة دراسية على المافيولا ـ أي دورة في المونتاج العملي ـ لكتاب السيناريو المستقبليين. فتعلم الانتقال من مشهد إلى آخر ـ وهو أمر يبدو في الظاهر سهلاً ـ قد يكون صعباً جداً بالنسبة إلى من لا يعرفون كيف ينظرون إلى هذه العملية كمسألة درامية وبصرية. وأقول مثلما كانت تقول معلمتي العزيزة: «يجب تعلم النحو أولاً». ويمكن لهذا أن يتحول إلى عاهة مهنية ـ مثلما هو اصطياد الأخطاء والأغلاط لدى المصححين المطبعيين ـ لأن المرء يفقد السذاجة، وبراءة النظرة، وينتهي به الأمر إلى رؤية ما هو غير مرئي: اللقطات المأخوذة من أعلى وتنقلات الكاميرا. فزوجتي لا تحب رؤية السينما معي، لأنني أقضي وقت عرض الفيلم كله وأنا أقول: «هذه اللقطة العلوية من نافذة

السيارة كانت فظة بعض الشيء»؛ أو «إنها لقطة علوية جيدة:. فقد نقلوا الكاميرا بصورة جانبية لكي نرى مرور الكلب»؛ أو «كان عليهم أن يقطعوا المشهد فور الخروج من النفق، وليْس هنا». وباختصار، إذا ما أتيح لأحدنا أن ينهي كتابة السيناريو قبالة المافيولا ـ والمخرج إلى جانبه بالطبع ـ فإن كل شيء سيكون أفضل. وسيتم التوصل دائماً إلى الحفاظ على تماسك القصة. فالسينما دون التوالي المتواصل ـ مثل الرواية، ومثل الحياة دون تسلسل..ـ ليس لها معنى. وهذا العمل، مثلما قيل مراراً هو عمل ينفذه أناس كثيرون. ولهذا أعتقد كذلك بوجوب تأسيس ورشة **إنتاج إبداعي**. والمهمة الأولى لهذه الورشة ـ أو هذه الدورة الدراسية ـ هي إفهام المنتجين المستقبليين بأنهم يشكلون جزءاً من فريق إبداع، وليسوا جزءاً من مصنع للسجق، وأنهم موجودون لتسهيل وإثراء عمل الفريق، وليس لمنع المخرج من إنفاق أو تبذير أموال ليست له. وأظن أنني قد حدثتكم من قبل عن هذا الأمر. فالمنتجون يشعرون عادة بالسعادة عندما يمكنهم أن يقولوا: «كان هذا سيكلف سبعة وتمكنت من جعله ينتهي بأربعة». والسؤال هو: ما الذي توصل إليه بأربعة؟ أهي الحصيلة نفسها أم ضعفها أم نصفها؟ ألن يكون من الأفضل القول: «كان هذا سيكلف سبعة وصممت على تقديم تسعة ليكون أفضل... وانظروا، لقد توصلنا إلى ذلك»؟ أعرف منتجاً كان يبدو سعيداً لأنه ضيّق على مخرج ليتقيد بالميزانية بصرامة، وهي ميزانية أقل بكثير مما هو ضروري لكل ذي عين. وعندما شاهدتُ الفيلم، عرفت من أين جاءت تلك التوفيرات، واحدة فواحدة: فأحد المشاهد بحاجة إلى عشرين بيزو أخرى؛ ومشهد آخر ينقصه إنفاق مئة وخمسين بيزو؛ وذلك المشهد الثالث ينقصه مئتي بيزو كانت ستُنفق في إعداد أجواء أكثر ملاءمة... وعلى العكس من ذلك، إذا جاء المنتج وقال لك: «إنني ساخط لأن المشهد الفلاني تجاوزت كلفته كذا». وترى المشهد المعني على الشاشة وتفكر: «طبعاً، هكذا توصل إلى هذه الأجواء، وتوصل إلى هذه الخلفيات للمشهد». ولهذا علينا أن نفتش عن الفريق الكامل، عن تحالف كل العوامل التي تساهم في صنع فيلم جيد. إنها عوامل كثيرة؛ إنما يمكن

إيجازها فـي واحد: الإبداعية. ولكـي نعود إلى موضوعنا، يمكن تلخيصها فـي عامل آخر: التسلسل والاستمرارية. فإذا لم يتمكن كاتب السيناريو من رؤية ما يكتبه كتدفق متواصل، مرتباً ما هو أولاً وما هو تالياً، فإنه لن يحل أية مشاكل بل سيخلقها. ومعنى الاستمرارية والتوالي ـ كما قلت سابقاً ـ يوفره العمل على المافـيولا. فممارسة المونتاج العملية هي التي تتيح لنا أن نقول: «اقطع قبل ثانية واحدة بالضبط، فور فتح الباب، وسترى أن كل شيء سيتبدل». قبل أيام كنت أشاهد فـيلماً عن الصيد بالغوص تحت الماء، وظهر لعيني قطع يرثى له. فقد شاهدنا منظراً لصخور مرجانية وبعده مباشرة ممارسو رياضة الغوص وهم يغطسون ويتقدمون. وعندئذ يخرجون من الكادر، ولنفترض أنهم هنا؛ فالأمر المنطقي سيكون أن السباحين، لدى قلب المنظر، سيدخلون إلى الكادر من هنا ـ الأمر مفهوم، أليس كذلك؟، فإذا كانت القدمان تخرجان من هنا، فلا بد للرأس من أن يدخل من هنا ـ ولكن الخطأ ليس فـي عدم حدوث هذا وحسب، بل فـي أن القطع كذلك لم يأت فـي اللحظة المناسبة، فبقيت صورة المشهد البحري التي كنا قد رأيناها ثابتة لوقت يبدو لأحدنا كأنه قرن من الزمان، قبل أن يعود السباحون إلى الدخول فـي الكادر من جديد.

دينيس: ـ يقول هيتشكوك، متحدثاً عن فـيلمه **بسيكو** *Psicosis*، إنه عندما تسقط المرأة على الأرض ميتة، لم تكن هناك طريقة لإحداث قطع مناسب، لأن ذلك المشهد كان مصوراً بصورة سيئة. وقد قالت له زوجته التي كانت تقوم بالمونتاج: «كان عليك أن تصور المشهد بطريقة يمكن معها إحداث القطع هنا، لكي تظهر العين من هنا...»، إلى آخره، وقد أعاد تصوير المشهد كله، لكي يتمكن من إحداث ذلك القطع بدقة.

روبرتو: ـ إن مونتاجاً سيئاً، مونتاجاً قاصراً، يمكن له أن يدمر أفضل الأفلام. فللإيقاع ومدة العرض دلالات درامية، وإذا لم يتم القطع فـي اللحظة المناسبة، يختل المعنى.

غابو: ـ ربما لن تصدقوا، لكن الشيء نفسه بالضبط يحدث بالنسبة إلى

النص المطبوع. فمنسقو صفحات الكتب ـ المتحدرون من صَفّافي ومنضدي الحروف في المطابع القديمة ـ كانوا يرتعبون حيال بقاء سطر وحيد في الصفحة، أو بكلمة أصح: شبه سطر.. أقل من نصف سطر. وكانوا يطلقون على هذه الذيول اسم «أرامل». قد تكون هناك صفحة ـ في نهاية أحد الفصول مثلاً ـ يكون النص الوحيد فيها هو سطر أرمل. في هذه الحالة يفعلون كل ما هو ممكن، لأسباب طباعية جمالية ـ وكذلك لأسباب اقتصادية كما سترون ـ للانزياح نحو الأمام، أي لإحضار سطر أو سطرين، وربما ثلاثة سطور في بعض الأحيان، من الصفحة السابقة. وبهذا لا يبقى الأرمل أرمل ويطمئن الجميع. الجميع بالطبع، باستثناء المؤلف. لأن نقل هذه السطور يعني بقاء مكانها أبيض في الصفحة السابقة، ولكي لا يبدو هذا الفراغ ملحوظاً، يعمد منسق الصفحات إلى «توزيع» الفراغ ما بين فقرة وأخرى. لست أدري إذا ما كان القارئ ينتبه إلى ذلك أم لا، لكنني أكتشفُ هذا الأمر على الفور؛ فحيث تركت فراغاً أجد الآن فراغاً أكبر. وهذا مرعب، لأن الفراغات بالنسبة إلى أحدنا تمثل استجابة لمنهج سري له علاقة بالزمن القصصي: فوجود فراغ طباعي أكبر يعني أن وقتاً أطول قد انقضى. ويجري ضبط هذا الزمن على الدوام تقريباً بواسطة النقطة؛ فنقطة ومواصلة الكلام يعني أن الوقت قصير. أما النقطة والبدء بفقرة جديدة فيعني أن الزمن أطول. فإذا ما أضيف إلى الفراغ العادي الفاصل بين الفقرتين فراغان أو ثلاثة فراغات أخرى بيضاء ـ أو فراغ واحد أكبر من المطلوب ـ فكم سيكون قد مضى من الزمن؟ وإذا ما جاء هذا الفراغ وسط مقطع حواري، فسوف يكون مرعباً، لأنه سيعطي الانطباع بأن سنة قد انقضت ما بين السؤال والجواب. وهذه ليست مسألة نظرية، لأن الفراغات مسألة يمكن الإحساس بها. القارئ يحس بها. ويمكن ـ كما قلت لكم ـ أن يحدث العكس، فمن أجل توفير صفحة.. من أجل أن ينقص حجم الكتاب صفحة، تجري محاولة إزاحة «الأرمل» أو سطر كامل، وضمه إلى الصفحة السابقة. وهذا يستدعي تقريب السطور أو ـ وهذا هو الأسوأ ـ تحويل فقرتين إلى فقرة واحدة. هل تظنون أن الطابع لن يوفر

شيئاً بهذا؟ ربما يكون التوفير ضئيلاً إذا كانت الطبعة من ثلاثة آلاف نسخة، أما إذا كانت من ثلاثمئة ألف، أو مليون نسخة، فإن هذه الصفحة ستتحول إلى أطنان من الورق. ولكي يوفر الناشر هذه الكمية ويتمكن من جعل الكلفة أقل، يحبذ هذه الأعمال التي تتحول إلى كارثة حقيقية بالنسبة إلى المؤلف. أنا لا أسمح بذلك بأي حال من الأحوال. فإذا كان الناشر سيطبع مليون نسخة، فهذا يعني أنه سيربح مبلغاً ضخماً من المال يستدعي منه أن يعوض ذلك على الأقل بأن يحترم نبضات النص الداخلية.

رينالدو: ـ لدى الكاتب إمكانيات لضبط هذه التفاصيل أكبر مما لدى السينمائي. فأخطاء الكاتب أقل كلفة ويمكن إصلاحها بسهولة أكبر.

غابو: ـ ولكن لكل مهنة حد أدنى من المتطلبات التي يطلق عليها عادة اسم المستوى المهني. أنا أفاجأ بأن هناك سيناريوهات كاسحة يشار إليها كمعالم في تاريخ السينما، لكنها مع ذلك، بسبب قصور في وعي مشاكل المونتاج، تقع في أخطاء لا تُصدق في مسألة الاستمرارية. وهناك بالمقابل مخرجون، مثل بونويل، فضلاً عن مشاركتهم في عملية كتابة السيناريو منذ البداية، هم خبراء مونتاج جيدون، بل إنهم جيدون إلى حد السماح لأنفسهم بترف تنفيذ المونتاج بواسطة الكاميرا. فبونويل كان لا يكاد يقطع المشاهد على المافيولا. وإنما كان يحدد القطع في أثناء التصوير. فكان يرصد تطور المشهد، ثم يصرخ «قف!» في اللحظة المحددة بالضبط وهوب، عندها تنتهي اللقطة. وبعد ذلك، يجري العمل في غرفة المونتاج بكل بساطة، فهو مجرد تحديد للتفاصيل؛ ويكون بونويل العجوز هناك دوماً، ملتصقاً بالمافيولا: «حتى هنا، حتى هناك». أنا لستُ بونويلياً فيما يتعلق بالنظرة إلى العالم، لكنني أقدر هذا الاستغراق المهني لدى بونويل الذي يجعل الأمور ـ حسب قوله ـ أسهل بكثير، لأنه من المفضل على الدوام ممارسة المونتاج على الورق ـ أي رؤية مواقع القطع مسبقاً ـ وفيما بعد، في أثناء التصوير ـ تصوير ما يجب تصويره فقط ـ يتم المونتاج على المافيولا، حيث يجب أن تكون الأمور محسومة: «هيا، أحضر تلك القطعة من هناك

وضعها هنا» أو «أحضر لقطة الباب وضعها بعد لقطة النافذة».

روبرتو: ـ لا يمكن لأحدنا أن يكون واثقاً بالمطلق مما يريده إلى أن ينفذه. ولا يكون واثقاً مما يفعله إلى أن يراه مُمنتَجاً.

غابو: ـ هذا جزء لا يتجزأ من عملية الإبداع. فليس هناك إبداع حقيقي دون مجازفة وبالتالي دون مقدار من الارتياب. فأنا لا أعود مطلقاً إلى قراءة كتبي بعد طباعتها، خوفاً من أن أجد فيها عيوباً تكون قد مرت عليَّ سهواً. وعندما أرى كمية النسخ التي تباع والأشياء الجميلة التي يقولها النقاد، أخاف أن أكتشف أن الجميع مخطئون ـ النقاد والقراء ـ وأن الكتاب في الواقع ليس إلا برازاً. بل أكثر من ذلك ـ وأقول هذا دون أي تواضع زائف ـ، فعندما علمت بأنهم قرروا منحي جائزة نوبل، كان رد فعلي الأول هو التفكير: «يا للعنة، لقد صدقوها! لقد ابتلعوا الأكذوبة!». هذه الجرعة من عدم اليقين رهيبة جداً، لكنها ضرورية في الوقت نفسه لعمل شيء جدير بالعناء. أما المتعجرفون الذين يعرفون كل شيء، والذين لا تراودهم الشكوك مطلقاً، فيتلقون صدمات مروعة، ويموتون بفعلها.

أعضاء الورشة

المخرج

غابرييل غارسيا ماركيز

المشاركون في الورشة

ماركوس ر. لوبيث (الأرجنتين)

كتب سيناريوهات لبرامج تلفزيونية.

مؤلف الفيلم الوثائقي الحائز على جائزة «جغرافية منسية».

دينيس بينهو فرانشا دي ألميدا (البرازيل)

عملت ممثلة في عدة أفلام وبرامج تلفزيونية وأخرجت أفلاماً وثائقية.

إيليد بيندا ارثاتي (المكسيك)

كتبت قصصاً للسينما وأخرجت عدة أفلام قصيرة

سيسليا بيريث غروفاس (المكسيك)

عملت في جامعة المكسيك الوطنية (أوتونوما) بكتابة برامج تلفزيونية

فيكتوريا إيفا سولاناس (الأرجنتين)

عملت في فرق إخراج أفلام

تانغوس، نفي غارديل، وجنوب.

غلوريا سالو بينيتو (إسبانيا)

درست علوم الصوت والصورة في كلية العلوم الإعلامية في مدريد. وهي مخرجة تلفزيونية.

ماريا دل سوكورو غونثالث أوكامبو (كولومبيا)

درست فـي قسم السيناريو السينمائي فـي مركز التأهيل السينمائي فـي مكسيكو. كاتبة سيناريو مستقلة.

رينالدو مونتيرو راميريث (كوبا)
عضو فرقة «مسرح استوديو». كتب سيناريوهات أفلام روائية وأعمالاً مسرحية، ونصوصاً شعرية وقصصية.

روبرتو جيرفـيتز (البرازيل)
كاتب سيناريو، فني صوت ومدير دوبلاج؛ أخرج عدة أفلام طويلة منها *سنة سعيدة فـيلهو*.

مونتاج الجلسات

آمبروسيو فورنيت (كوبا)
درس فـي جامعتي نيويورك ومدريد. خبير مونتاج وناقد.
عمل منذ العام *1979* مستشاراً أدبياً فـي المعهد الكوبي لفن وصناعة السينما (إيكايك)، حيث كان كذلك كاتب سيناريو لأفلام *تلك الليلة الطويلة* (*1979*)، *صورة تيريسا* (*1979*) *هافانية* (*1984*). وقد أدار ورشات سيناريو فـي عدة بلدان وأشرف على تنسيق قسم هذا الاختصاص فـي مدرسة سان أنطونيو دي لوس بانيوس الدولية للسينما والتلفزيون.
من مؤلفاته *السينما والأدب والمجتمع* (*1982*)، *كاتب السيناريو ومهنته* (*1987*)، *أليا: نظرة استعادة نقدية* (*1987*).
وهو أيضاً مؤلف عدة كتب حول فنون الطباعة وتاريخ المطبعة.

نزوة القص المباركة

LA BENDITA MANÍA DE CONTAR

الفهـرس

مدخل

من أجل حكاية القصص

غابو: ـ أبدأ بالقول لكم إن مسألة هذه الورش قد تحولت لدي إلى إدمان. فالشيء الوحيد الذي رغبت في عمله في حياتي ـ وهو الشيء الوحيد الذي أتقنت عمله إلى هذا الحد أو ذاك ـ هو رواية القصص. ولكنني لم أتصور قط بأن روايتها جماعياً ستكون ممتعة إلى هذا الحد. أعترف لكم بأن سلالة الحكواتية، أولئك الشيوخ الموقرون الذين يرتلون حكايات ومغامرات مشكوك فيها من **ألف ليلة وليلة** في الأسواق المراكشية، تلك السلالة هي الوحيدة غير المحكومة بمئة عام من العزلة ولا بمعاناة لعنة بابل. كان من المؤسف أن يبقى جهدنا محصوراً ضمن هذه الجدران الأربعة، وعلى عدد المشاركين المحدود في هذه الورشة أو تلك. حسن، إنني أعلن لكم أننا عما قريب جداً سنكسر قشرة البيضة. فأفكارنا ومناقشاتنا التي عنينا بتسجيلها، ستُنقل كتابة وتُنشر في كتاب، وأولها سيكون بعنوان ***كيف تُحكى حكاية***. وسيكون بإمكان قراء كثيرين عندئذ أن يشاركونا في بحثنا، كما أننا سنتمكن نحن أنفسنا، بفضل الكلمة المطبوعة، من أن نتابع عملية الإبداع خطوة خطوة بقفزاتها المفاجئة أو بتفاصيل تقدمها وتقهقرها الدقيقة. فقد كان يبدو لي حتى الآن أنه من الصعب، حتى لا أقول من المستحيل، رصد تفاصيل نزوات ذهاب وإياب المخيلة، والإمساك فجأة باللحظة الدقيقة التي تنبثق فيها فكرة، مثل الصياد الذي يكتشف فجأة، من خلال منظار بندقيته، اللحظة الدقيقة التي يقفز فيها الأرنب. ولكن عندما يكون النص المكتوب أمامنا، فإنه سيكون من السهل على ما أعتقد عمل ذلك. إذ يمكن لأحدنا أن يعود إلى الوراء ويقول: «هنا بالضبط كانت

تلك اللحظة». لأن المرء سينتبه إلى أنه انطلاقاً من هناك ـ من ذلك السؤال، أو ذلك التعليق، أو ذلك الإيحاء غير المتوقع. ـ بدأت القصة تأخذ منحاها، واتخذت شكلها ووجهتها النهائية.

إحدى أكثر الالتباسات تواتراً، في ما يتعلق بهدف الورشة، تتلخص في الاعتقاد بأننا جئنا إلى هنا كي نكتب سيناريوهات أو مشروعات سيناريوهات. وهذا طبيعي. فأنتم جميعكم تقريباً كتّاب سيناريو أو تريدون أن تصبحوا كذلك، تكتبون أو تتطلعون إلى الكتابة للتلفزيون أو للسينما، وبما أن هذه مدرسة للسينما والتلفزيون، تحديداً، فمن المنطقي أن تحافظوا لدى المجيء إلى هنا على العادات الذهنية للمهنة. فتواصلون التفكير بمصطلحات الصورة، والبنى الدرامية، والمشاهد والمناظر، أليس كذلك؟ حسن إذن: انسوا ذلك كله. إننا هنا من أجل حكاية القصص. فما يهمنا تعلمه هنا هو كيف يتم تركيب قصة، وكيف تُحكى حكاية. وإنني لأتساءل مع ذلك، متكلماً بصراحة كاملة، عما إذا كان ذلك شيئاً يمكن **تعلمه**. لستُ أريد أن أثبِّط عزيمة أحد، لكنني مقتنع بأن العالم ينقسم بين من يعرفون كيف يروون القصص ومن لا يعرفون ذلك، مثلما هو منقسم بمعنى أوسع، بين من يتغوطون جيداً ومن يتغوطون بصورة سيئة. وإذا ما بدا لكم هذا التعبير فجاً، فإنني أستخدم تعبيراً مكسيكيا ملطفاً: بين من يعملونها بصورة جيدة ومن يعملونها بصورة سيئة. ما أريد أن أقوله هو أن القصة تولد، ولا تُصنع. والموهبة وحدها لا تكفي بالطبع. فمن يملك الاستعداد الفطري وحده، ولا يملك الصنعة، فإنه يفتقر إلى الكثير: إلى الثقافة، إلى التقنية، إلى الخبرة... لكنه يملك الشيء الأساسي، وهذا صحيح. وهو شيء ربما تلقاه من الأسرة، ولست أدري إذا ما كان ذلك عن طريق الجينات الوراثية أو عن طريق الأحاديث التي تدور على المائدة. هؤلاء الأشخاص الذين يمتلكون الاستعدادات الفطرية **يقصّون** الحكايات في العادة دون أن يتقصدوا ذلك، ربما لأنهم لا يحسنون التعبير بطريقة أخرى. فأنا نفسي ـ حتى لا أمضي بعيداً ـ لا يمكنني التفكير بمصطلحات تجريدية. فإذا ما سُئلت فجأة، في مقابلة،

كيف أنظر إلى مشكلة طبقة الأوزون أو ما هي في رأيي العوامل التي تحكم مسار السياسة الأمريكية اللاتينية في السنوات القادمة، فإن الشيء الوحيد الذي يخطر لي هو أن أحكي حكاية. ولحسن الحظ أنني أستطيع عمل ذلك بسهولة أكبر الآن، لأنني صرت أمتلك الخبرة بالإضافة إلى الميل الطبيعي، وأنا أستطيع في كل مرة تكثيف الحكايات أكثر وجعلها بالتالي أقل إضجاراً.

نصف الحكايات التي بدأت بها تكويني سمعتها من أمي. إنها الآن في السابعة والثمانين، وهي لم تسمع قط أي كلام عن الخطاب الأدبي، ولا عن تقنيات السرد، ولا عن أي شيء من هذا القبيل، لكنها تعرف كيف تهيئ ضربة مؤثرة، وكيف تخبئ ورقة آس في كمها خيراً من الحواة الذين يُخرجون مناديل وأرانب من القبعة. أتذكر أنها كانت تروي لنا شيئاً في إحدى المرات، وبعد أن أتت على ذكر شخص ليس له أي علاقة بالموضوع، واصلت حكايتها بسعادة كبيرة، دون أن تعود إلى الحديث عنه، إلى أن وصلت إلى النهاية تقريباً، باف! ثم ظهر ذلك الشخص من جديد ـ ولكن في لقطة قريبة الآن، إذا صح قول ذلك ـ، فسيطر الذهول على الجميع، وتساءلتُ أنا: أين تعلمت أمي هذه التقنية التي تتطلب من أحدنا حياة كاملة ليتعلمها؟ إن القصص بالنسبة إليّ هي مثل ألعاب، وتركيبها بهذه الطريقة أو تلك هو أشبه بلعبة. وأنا أظن أنه إذا ما وُضعت أمام طفل مجموعة ألعاب متنوعة المواصفات، فإنه سيبدأ اللعب بها كلها، لكنه سيركز اهتمامه أخيراً على واحدة منها. هذه الواحدة ستكون التعبير عن استعداداته وميوله. فإذا ما توفرت الشروط من أجل أن تتطور الموهبة على امتداد حياة بكاملها، فسنكتشف أحد أسرار السعادة والحياة المديدة. في اليوم الذي اكتشفتُ فيه أن الشيء الوحيد الذي يهمني حقاً هو رواية القصص، عقدت العزم على عمل كل ما هو ضروري لإشباع هذه الرغبة. قلت لنفسي: هذا هو ما يعنيني، ولن أسمح لأحد أو لشيء بأن يجبرني على التفرغ لأمر آخر. لا يمكن لكم أن تتصوروا مقدار الخدع، والمراوغات، والحيل، والأكاذيب التي كان عليّ أن

أمارسها خلال سنوات دراستي كي أتمكن من أن أصير كاتباً.. كي أستطيع مواصلة طريقي، لأنهم كانوا يريدون أن يدفعوني بالقوة إلى اتجاه آخر. بل إنني توصلت لأن أكون تلميذاً متفوقاً لمجرد أن يتركوني بسلام وأتمكن من الاستغراق في قراءة الشعر والروايات، وهي الشيء الذي كان يهمني. وفي نهاية السنة الرابعة من الدراسة الثانوية ـ وهو وقت متأخر في الحقيقة ـ اكتشفتُ أمراً مهماً جداً، وهو أنه إذا ما ركز أحدنا اهتمامه في قاعة الدرس فلن يحتاج بعد ذلك للدراسة ولا التعرض لذلك الغم الدائم الذي تمثله الأسئلة والامتحانات. فحين يركز المرء تفكيره وهو في تلك السن، فإنه يمتص كل شيء مثل قطعة إسفنج. عندما انتبهت إلى ذلك أنهيت سنتين دراسيتين ـ الرابعة والخامسة ـ بدرجات قصوى في كل المواد. وصاروا يقدمونني على أنني النابغة، الفتى الذي ينال خمس درجات في كل المواد، ولم يخطر ببال أحد أنني إنما أفعل ذلك كي لا أدرس وأتمكن من متابعة شؤوني الخاصة. أما أنا فكنت أعرف ما الذي بين يديّ.

إنني أعترف بتواضع بأنني أكثر الرجال حرية في العالم ـ من حيث أنني غير مرتبط بأي شيء ولست ملتزماً حيال أحد ـ وأنا مدين بذلك إلى إنني قد فعلت طوال حياتي الشيء الوحيد والحصري الذي أحبه، وهو رواية القصص. أذهب لزيارة بعض الأصدقاء، فأروي لهم قصة بالتأكيد؛ أعود إلى البيت وأروي قصة أخرى، ربما هي قصة الأصدقاء الذين سمعوا القصة السابقة؛ أدخل إلى الحمام، وبينما أنا أفرك جسدي بالصابون، أروي لنفسي فكرة قصة تدور في ذهني منذ عدة أيام... هذا يعني أنني أعاني من نزوة القصّ المباركة. وأتساءل: هل يمكن نقل هذه النزوة إلى الآخرين؟ هل من الممكن تعليم الهواجس للآخرين؟ ما يمكن لأحدنا عمله فعلاً هو مشاطرة التجارب، وعرض المشكلات، والتحدث عن الحلول التي وجدها والقرارات التي كان عليه أن يتخذها، ولماذا فعل هذا الأمر ولم يفعل ذاك، ولماذا حذف من القصة موقفاً معيناً وأدخل شخصية جديدة... أليس هذا هو ما يفعله الكتّاب عندما يقرؤون لكتّاب آخرين؟ فنحن الروائيون لا نقرأ الروايات إلا لكي نعرف

كيف كُتبت. فأحدنا يقلبها، يفككها، ويرتب القطع والأجزاء.. يعزل فقرة جانباً، يدرسها، وتأتي لحظة يستطيع فيها أن يقول: «آه، أجل، ما فعله هذا الكاتب هو أنه وضع هذه الشخصية هنا ونقل هذا الموقف إلى هناك، لأنه يحتاج في ما بعد إلى...» وبكلمات أخرى، فإن أحدنا يفتح عينيه جيداً، ولا يسمح للتنويم المغناطيسي بأن يستولي عليه، محاولاً أن يكتشف خدع الحاوي. فالتقنية، والمهنة، والخدع هي أمور يمكن تعلمها، ويمكن للطالب أن يستخلص منها فوائد جيدة. وهذا هو كل ما أريد أن نفعله في الورشة: أن نتبادل التجارب، وأن نلعب لعبة اختلاق القصص، وأن نعمل في أثناء ذلك على صياغة قواعد اللعبة.

هذا هو المكان المثالي لمحاولة ذلك. ففي كلية آداب جامعية، حيث يوجد سيد يجلس هناك عالياً ويدير اسطوانته النظرية دون تأثر، لا يمكن تعلم أسرار الكاتب. فالطريقة الوحيدة لتعلمها هي في القراءة والعمل في الورشة. هنا هو المكان الذي يرى فيه المرء بعينيه كيف تنمو القصة، وكيف يُستبعد ما هو زائد عن الحاجة وغير مجدٍ، وكيف يُشق طريق واسع حيث لم يكن يظهر إلا زقاق مسدود... ولهذا يجب عدم إحضار قصص شديدة التعقيد أو الصنعة إلى هنا، لأن ظرافة القضية تتلخص في الانطلاق من اقتراح بسيط، لم يتشكل بعد، لنرى إذا ما كنا جميعنا قادرين على تحويله إلى قصة يمكن لها بدورها أن تكون أساساً لسيناريو تلفزيوني أو سينمائي. قصص الأفلام الطويلة يجب أن يخصص لها وقت لا يتوفر لنا الآن. والتجربة تخبرنا بأن القصص البسيطة للأفلام القصيرة والمتوسطة، هي الأفضل في الورشة. إنها توفر للعمل ديناميكية خاصة. وتساعد أحدنا على تفادي الأخطار الكبرى التي تترصدنا، والمتمثلة في الإنهاك والركود. علينا أن نبذل الجهد لتكون جلسات عملنا مثمرة حقاً. وقد يكون الكلام كثيراً في بعض الأحيان بينما الإنتاج قليل. ووقتنا ضئيل جداً وهو بالتالي ثمين جداً بحيث لا يمكننا هدره في الهذر الفارغ. هذا لا يعني أننا سنخنق المخيلة، لأن المبدأ المعمول به هنا، إضافة إلى أمور أخرى، هو مبدأ توارد الخواطر. فحتى الحماقات التي قد تخطر لأحدنا يجب أخذها بالحسبان لأنها في بعض

الأحيان، وبتحوير بسيط، تفتح الطريق إلى حلول شديدة الإلهام.

ليس مقبولاً أن يكون المشارك في الورشة شخصاً لا يتقبل النقد. فهذه عملية أخذ ورد، ويجب أن يكون المشارك مستعداً لتوجيه الضربات وتلقيها. أين هو الحد بين ما هو مسموح به وما هو غير مقبول؟ لا أحد يعرفه. فكل واحد منا يحدده بنفسه. في البدء، يجب أن تكون القصة التي سيرويها كل واحد منا واضحة في ذهنه. ويجب عليه انطلاقاً من ذلك أن يكون مستعداً للنضال والدفاع عنها بالأظفار والأسنان، أو أن يكون مرناً بما يكفي، عندما يحين الوقت، ليعترف بأن القصة مثلما يتصورها لا تحتمل التطور.. باللغة السمعية البصرية على الأقل. هذا المزيج من التشدد والمرونة يتبدى عادة في كل ما يفعله أحدنا، وإن كان يأخذ في أحيان كثيرة أشكالاً مختلفة. فأنا أرى على سبيل المثال أن مهنتيّ الروائي وكاتب السيناريو مختلفتان اختلافاً جذرياً. فعندما أعكف على كتابة رواية أتخندق في عالمي ولا أشارك أحداً في أي شيء. أكون في حالة من الغطرسة، والتسلط، والزهو المطلق. لماذا؟ لأني أعتقد بأنها الطريقة الوحيدة المتوفرة لدي لحماية الجنين، ولضمان تطوره مثلما حبلتُ به. حسن، عندما أنتهي أو أُقدّر أن النسخة الأولى قد انتهت تقريباً، أشعر بضرورة سماع بعض الآراء، فأقدم الأصول إلى قلة من الأصدقاء. وهم أصدقاء سنوات طويلة، أثق بوجهات نظرهم وأطلب منهم بالتالي أن يكونوا أول قراء أعمالي. إنني أثق بهم ليس لأنهم يقولون لي بصراحة ما يجدونه سيئاً، وما هي النقائص التي تبدو لهم، وبهذه الطريقة فقط يقدمون لي خدمة عظيمة. فالأصدقاء الذين لا يرون إلا الفضائل في ما أكتبه يمكنهم أن يقرؤوا ما أكتبه بهدوء أكبر بعد طبع الكتاب؛ أما الأصدقاء القادرون على رؤية النقائص والإشارة إليها، فهم القراء الذين أحتاج إليهم قبل الطباعة. ومن الطبيعي أنني أحتفظ لنفسي دائماً بحق قبول أو عدم قبول انتقاداتهم، ولكن الصحيح هو أنه ليس من عادتي صرف النظر عنها.

حسن، هذه هي صورة الروائي أمام نقاده. أما صورة كاتب السيناريو فمختلفة جداً. ليس هناك حاجة إلى المهانة في هذا العالم أكثر من الحاجة إليها لممارسة مهنة كاتب السيناريو بكرامة. فهو عمل إبداعي لكنه في

الوقت نفسه عمل تابع. فمنذ أن يبدأ أحدهم بالكتابة، يعرف أن القصة، عندما تنتهي، وخصوصاً بعد أن تُصور، لا تعود له. صحيح أن اسمه سيظهر على الشاشة ـ ويكون على الدوام تقريباً مع أسماء المشاركين التي ترد منفردة، بمن فيهم المخرج نفسه ـ لكن النص الذي كتبه يكون قد تحلل إلى مجموعة من الأصوات والصور التي اشتغلها آخرون... أي أعضاء الفريق. ويكون آكل اللحم البشري الأكبر على الدوام هو المخرج الذي **يستحوذ** على القصة، ويندغم بها ويُدخل فيها كل موهبته ومهنيته وخصوصيته لكي تتحول أخيراً إلى الفيلم الذي نذهب لمشاهدته. إنه هو الذي يفرض وجهة النظر النهائية، وهو بهذا المعنى أوسع سلطة من كتّاب السيناريو والقصاصين. أنا أعتقد بأن من يقرأ رواية هو أكثر حرية ممن يشاهد فيلماً. فقارئ الرواية يتخيل الأمور مثلما يشاء ـ الوجوه، الأجواء، المناظر... ـ أما مُشاهد السينما أو التلفزيون، فليس لديه مفر من تقبل الصورة التي تعرضها عليه الشاشة، في نمط من التواصل المفروض الذي لا يترك مجالاً للخيارات الشخصية. أتعرفون لماذا لا أسمحُ بأن تُنقل *مئة عام من العزلة* إلى السينما؟ لأنني أريد احترام مخيلة القارئ.. حقه السامي في تخيل وجه الخالة أورسولا أو وجه الكولونيل مثلما يشتهي.

ولكنني ابتعدت كثيراً عن موضوعنا الذي لا يمكن القول إنه حول عمل كاتب السيناريو، وإنما حول ما يمكننا عمله لمواصلة تغذية نزوة قصّ الحكايات التي نعاني منها جميعنا بهذا القدر أو ذاك. علينا قبل كل شيء أن نركز نشاطنا على مناظرات الورشة. فقد سألني أحدكم عما إذا لم يكن ممكناً ضرب عصفورين بحجر واحد وذلك بحضور ورشة التصوير تحت الماء الصباحية التي تقام هنا بالذات، وقد أجبته بأن الفكرة لا تبدو لي جيدة. فإذا أراد أحدنا أن يكون كاتباً فيجب عليه أن يكون كذلك طوال أربع وعشرين ساعة في اليوم، وطوال ثلاثمئة وخمسة وستين يوماً في السنة. من هو قائل عبارة إذا ما داهمني الإلهام فسيجدني مستغرقاً في الكتابة؟ هذا الشخص كان يعرف ما يقوله. فهواة الفن يمكنهم امتلاك ترف التقلب وقضاء حياتهم في القفز من أمر إلى آخر دون التعمق في أي واحد منها، أما نحن فلا يمكننا عمل ذلك. فنحن في عملنا مثل عبيد التجذيف وليس مثل هواة الفن.

القسم الأول

البداية هي هكذا
على الدوام

غابو: ـ حسن، لدينا هنا إليزابيث، البرازيلية التي تتطوع لإضرام النار. لماذا يريد البرازيليون دوماً أن يكونوا من يسجل الهدف الأول؟

إليزابيث: ـ أحس بأنني مرتبكة بعض الشيء. فليس لدي خبرة في مثل هذا النوع من النشاطات.

غابو: ـ هكذا يكون الأمر في البدء على الدوام، ولكن لا تقلقي، ستأخذين بالاعتياد...

مونيكا: ـ عليك في البداية ألا تتكلمي بالبرتغالية: فلغتك الاسبانية رائعة.

إليزابيث: ـ أنا صحفية. وما عملته في السينما هو أفلام وثائقية قصيرة، لكنني لم أنجز أفلاماً روائية على الإطلاق. لقد أجرينا نقاشاً هنا، بين الأصدقاء، وفكرنا في أنه سيكون من الممتع أن ننجز، في ما بيننا جميعاً، عملاً حول مشاكل أميركا اللاتينية، على امتداد تاريخها، نمزج فيه ما بين تقنيات الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي...

غابو: ـ لقد أُنجز هذا الأمر على أكمل وجه في الكتاب المقدس، فتاريخ شعب الله بكامله ضُمّن في مجلد واحد. ولكن ليس لدينا الوقت لإنجاز توراة أميركا اللاتينية في إطار الورشة.

إليزابيث: ـ لا، ولكننا إذا ما حاولنا الإيجاز...

غابو: ـ هذا ما فعله الأنبياء، وها أنتم ترون... لماذا لا نحاول أن نكون أكثر تواضعاً؟ أنتِ بالذات يا إليزابيث، أليس لديك مشروع شخصي تريدين طرحه للنقاش؟

إليزابيث: ـ بلى. لدي قصة إثارة. وهي تستند إلى القصة الواقعية لخبير

اقتصادي أظهرتها فضيحة الميزانية في البرازيل. ولكن، كيف أبدأ؟ فتجربتي الوحيدة في السينما الروائية هي مشروع دراما وثائقية كان مركزها خليج غوانابارا.

غابو: ـ أولم تسمعي عن حادث جوي وقع فوق ذلك الخليج عندما زار الرئيس إيزنهاور مدينة ريو؟

إليزابيث: ـ فوق خليج غوانابارا؟

غابو: ـ لديك في هذا الحادث صورة جيدة للبدء. فالطائرة التي جاءت فيها الفرقة الموسيقية المرافقة لإيزنهاور انفجرت فوق الخليج. وغرقت بكل ركابها. ولكن الآلات الموسيقية طفت على سطح الماء وظهر الخليج مغطى بكمانات، وترومبيتات، وكورنيتات وترومبونات... إنها صورة لا أنساها. لقد رأيتُ الصورة في الصحف. وأظن أنها ستكون صفحة جميلة في قصة عن خليج غوانابارا.

إليزابيث: ـ لم أسمع أحداً يتكلم عن هذا الحادث قط.

غابو: ـ ولهذا أُخبرك به. فأنتِ لستِ في سن تمكنك من تذكره. هل قرأ أحدكم رواية *ابن آوى* لفريدريك فورسيث؟ لا؟ من يصدق ذلك! لم تعد رواية *ابن آوى* تُقرأ في هذا العالم! آه، لكنكم شاهدتم بكل تأكيد فيلم *يوم ابن آوى*... حسن، إنه الشيء نفسه: قصة قاتل مأجور يكلفونه بمهمة قتل الجنرال ديغول. ويرتب الرجل كل شيء بمفرده، مصمماً على تنفيذ الجريمة الكاملة؛ ولكنها ليست الكاملة بمعنى أنه سيكون من المستحيل كشفها، وإنما بمعنى أنها ستكون عملية متقنة لا تشوبها شائبة، ومدروسة بدقة حتى في أدق تفاصيلها. والحكاية نفسها تبدو متقنة عندما تُقرأ أول مرة ـ ليس هناك خطأ واحد، إنها شيء مؤثر حقاً ـ؛ وعندما يقرؤها المرء للمرة الثانية يبدأ بملاحظة درز الخياطة، أما في البدء... حسن، عندما يكون كل شيء جاهزاً، يسدد الرجل إلى رأس ديغول ويطلق النار؛ لكن الجنرال يحني رأسه في تلك اللحظة بالذات وتتابع الطلقة طريقها. يا للعنة العاهرة! كل ذلك الإعداد في سبيل لا شيء! أنا أعتقد أن *ابن آوى* كانت ستعتبر إحدى أعظم

روايات هذا القرن لو أن عملية الاغتيال قد تحققت. أوليست رواية، أوليست قصة متخيلة؟ فلماذا إذاً لا يتمكن الرجل من اصطياد طريدته؟ ربما كان سيُطرح الشك خلال بعد مئتي سنة: هل مات الجنرال ديغول حقاً في عملية اغتيال؟ نحن نعلم أنه توفي في سريره بينما كان يشاهد نشرة أخبار التلفزيون، ولكن مثل هذه الميتة لا تترسخ في الذاكرة، بينما الأخرى تترسخ، ومن الصعب أن تُنسى. وهكذا يكون هناك مجال، بمرور الوقت، لأن يتعلم الأطفال في المدارس في أحد الأيام بأن الجنرال ديغول قد مات على يد قاتل متوحد. هذا هو الأمر الجيد في الأدب، أنه يتوصل إلى أن يكون أكثر واقعية من الواقع نفسه... ولكن، لنر، أين كنا نمضي؟ هل يمكن لأحدكم أن يخبرني عن سبب كل هذا الحديث عن *ابن آوى*؟

غوستافو: ـ كنا قد بدأنا بتقديم مشاريعنا. وكان مشروع إليزابيث قصة إثارة.

غابو: ـ آه، هكذا بدأ الأمر... أنت غوستافو، أليس كذلك؟ القرطبي...

غوستافو: ـ يدعونني غوتو. وأنا من قرطبة (الأرجنتين) لكنني أعيش في بوينس آيرس منذ خمس سنوات. نلت جائزة بينال قرطبة عن فيلم روائي قصير. والجائزة تتمثل في مجيئي إلى هنا، لقضاء هذه الورشة معكم.

غابو: ـ آه، هكذا إذاً؟ لم يخبرني أحد أبداً بأنني جائزة لأي شيء... وأنتِ، اسمك مونيكا؟ انتظري. أنت لا تحتاجين إلى تقديم نفسك. فأنت أوقح روائية في كولومبيا. وسنسامحك لأننا واثقون من أنك ستكونين مثالية عظيمة. وأنتَ، اسمكَ إغناثيو؟

إغناثيو: ـ أنا من ملقة.

غابو: ـ جميعنا أندلسيون عندما يجد الجد.

إغناثيو: ـ أنجزتُ سيناريوهات للسينما والتلفزيون. وقد أنهيت للتو روايتي الأولى وأستعد للبدء بكتابة رواية أخرى، أو أنها ستكون في الواقع مجموعة قصص.

غابو: ـ ربما سنتمكن من سرقة بعض أفكارك.

إغناثيو: ـ فلنر إذا كانت هذه الفكرة تعجبكم: رجل يصل إلى قرية، وفي اليوم نفسه الذي يصل فيه، يموت. لقد أنجزتها كحلقة في مسلسل للتلفزيون.

غابو: ـ وما الذي ذهب الرجل ليبحث عنه هناك؟

إغناثيو: ـ لقد كانت القرية نقطة إجبارية. عندما كلفوني بكتابة القصة، نبهوني إلى أنه يجب أن تكون هناك قرية وحادثة موت. آه، وكذلك مشاركة سائحين. وكان علي أن أبني قصتي من هذه العناصر. وكان يتوجب على قصص كتاب السيناريو الآخرين أن ترتبط بعد ذلك بقصتي.

غابو: ـ في مكسيكو، قبل سنوات، اتصل بي منتج ليقول لي إنه قد صوّر حفلة عرس رائعة من أجل فيلم لا أذكر ما هو، وإنه لاحظ عند إجراء المونتاج بعد ذلك أن الحفلة لا تتوافق مع ذلك الفيلم. ولكنها كانت جيدة إلى حد أنه رغب في الاستفادة منها، وهكذا طلب مني أن أكتب له فيلماً حول هذا المشهد. وقد كتبته له بالطبع. ولحسن الحظ أنني لم أكن أوقع اسمي على السيناريوهات التي أكتبها في ذلك الحين. ولكن، فلنرجع إلى ذلك الميت يا إغناثيو، ما الذي ذهب الرجل ليفعله هناك؟

إغناثيو: ـ كان قد عاش في تلك القرية قبل ثلاثين سنة، ومازالت له ابنة هناك. وقد اشترى قطعة أرض لأنه يريد قضاء سنوات حياته الأخيرة هناك.

غابو: ـ ويشاء سوء الطالع أن يموت في يوم وصوله بالذات. إننا متشوقون لمعرفة ما جرى.

إغناثيو: ـ آه، لا. ليست هذه هي القصة التي أريد أن أقدمها للورشة.

غابو: ـ سيكون علينا إذاً أن نطلب من سينيل أن يُخرجنا من المأزق. لقد وعد سينيل بأن يروي لنا تجربته ككاتب سيناريو، مع المخرج تيتون، مقتبسٍ عن قصته بالذات لفيلم ***فريز وشوكولاتة***، لكن هذا الأمر سنبقيه إلى ما بعد، حين نكون قد تقدمنا في عملنا. قل لنا يا سينيل، ما الذي تفعله الآن؟

سينيل: ـ إنني أكتب رواية.

غابو: ـ لماذا لا تترك الروايات لي وتتفرغ أنت للسيناريوهات؟

سينيل: ـ لن أرويها لكم لأنني لا أريد أن يحدث لي مثلما يحدث مع الأفلام، إذ أنني أحاول أن أرويها، فيطلب مني الأصدقاء أن أصمت قائلين إن جميع الأفلام تبدو سيئة عندما أرويها لهم.

غابو: ـ حسن، ليس لدينا ما يكفي من الإلهام اليوم، ولكن تلك الفكرة عن الرجل الذي يصل إلى قرية مصمماً على قضاء بقية أيامه هناك، ويموت على الفور، هي من نوع القصص التي يمكن لنا بناؤها معاً لكي نرى كيف تتحقق في الممارسة عملية تركيب وتفكيك الحكاية. صحيح أن كل ذلك يبدو أكثر صعوبة في البداية، ويتقدم ببطء شديد؛ ولكن في ما بعد، عندما تترسخ الفكرة، فإن العملية تتسارع إلى حد يمكن معه لأحدنا أن يتجرأ على تركيب قصة قبل دقائق من انتهاء جلسة العمل. لقد حدث لنا ذلك في إحدى المرات. كنا نعمل بإيقاع جيد على إنجاز قصص من نصف ساعة. وفي اليوم الأخير وصلنا إلى النهاية باندفاع شديد، فقال أحدنا، وهو تشيلي: «لقد بقيت لدينا ثلاث دقائق، لماذا لا نشتغل في هذا الوقت قصة تدور في رأسي، إنها قصة زائرة اجتماعية تتعرف في السجن على سجين شاب؟» فقال أحدهم ما هو بديهي: «سيتحابان». وقال آخر: «ولكن، كيف ستحصل هي على إذن للقاء به؟» وآخر: «بالتظاهر بأنها زوجته. فهذا يمنحها حق الزيارة الزوجية». تمام. الأمور تسير بصورة مرضية. إنهما يريدان إطالة أمد سعادتهما. ولهذا تساعده هي على الهرب. ليعيشا سعيدين في أقصى الدنيا، ويستقرا في مكان لا يعرفهما فيه أحد. «وكيف سيهرب رجلنا؟». وكان بيننا من يعرف قضية هروب استعراضية وذكية جداً جرت في فنزويلا. حسن. الرجل يهرب، وكانت هي قد هيأت مخبأ سرياً، عش غرامهما، في مكان من المستحيل اكتشافه. لكنهما سرعان ما ينتبهان إلى أن الأمور لم تعد تجري مثلما كانت في السابق. وباتفاقهما المشترك يقرران أن يسلم الرجل نفسه إلى الشرطة كي يتمكنا من مواصلة لقاءاتهما في السجن، مستمتعين بروعة لقاءات الزيارة الزوجية. ما رأيكم؟ لقد حللنا المشكلة في ثلاث دقائق انطلاقاً من لا شيء. فالشيء الوحيد الذي كان لدينا في البداية هو فكرة

الزائرة الاجتماعية. لقد تكلمتُ كثيراً. وأرغب الآن في أن ترووا لي قصة جيدة. أهي قصتك يا إليزابيث؟

إليزابيث: ـ هل يمكنني ذلك؟

غابو: ـ إنها قصة إثارة، صحيح؟ فلا تخيبي ظننا.

إليزابيث: ـ إنها قصة رجل فاسد. وسأحاول أن أرويها بتسلسلها الزمني.

غابو: ـ هذا يعجبني. وسنرى بعد ذلك ما هو البناء المناسب لها.

القصة الحقيقية التي لا تصدق لرجل مقيت

إليزابيث: ـ في مدينة برازيليا، وفي أحد أيام عام *1993*، تقوم الشرطة بتفتيش بيت جوزيه كارلوس ألفيس دوس سانتوس وتجد تحت فرشة سريره ثمانمئة ألف دولار، ثلاثون ألفاً منها مزيفة. من هو جوزيه كارلوس ألفيس دوس سانتوس؟ إنه اقتصادي مشهور، وموظف كبير في الحكومة، يتحكم عملياً بميزانية الأمة. وهو فوق ذلك أستاذ جامعي. كان في عام *1956* قد نجح في مسابقة على وظيفة في الكونغرس وراح يرتقي شيئاً فشيئاً إلى أن صار المدير العام للجنة الميزانية. وفي أثناء الدكتاتورية في البرازيل لم يكن بمقدور أحد إبداء الرأي حول القضايا المتعلقة بالميزانية، غير أنه جرى إنشاء هذه اللجنة في ما بعد وصار النواب يلجؤون إليها من أجل تنشيط الإصلاحات أو المطالبة بالمخصصات لولاياتهم. وكان جوزيه كارلوس بالذات هو الشخص الذي ينسق تلك المطالب... وقد بلغت شهرته حد أنهم أجبروه، عندما حان الوقت، على إرجاء تقاعده والموافقة على تعيينه مستشاراً تشريعياً للبرلمان. وكان في هذا المنصب عندما اعتقلوه وسجنوه.

غابو: ـ ما هي التهمة التي وجهوها إليه بالضبط؟

إليزابيث: ـ هذا هو الغريب في القضية. لم يتهموه بالسرقة ولا

بالاختلاس وإنما... بعدم الإبلاغ في الوقت المناسب عن اختفاء زوجته.

مانولو: ـ أنت تعنين **اغتيال** الزوجة.

غابو: ـ انتظر لحظة: لا يمكن لنا في هذه الورشة أن نكون عديمي الصبر. ما يجب تقصيه الآن ليس ما حدث **حينذاك**، وإنما ما حدث **من قبل**...

إليزابيث: ـ وكيف تريد من الشرطة أن توجه تهمة القتل إلى الرجل المسكين دون أن يكون هناك أي دليل؟

مانولو: ـ إذاً... **هل كانت** هناك عملية قتل؟

إليزابيث: ـ إنني أتمسك بنصيحة غابو: فلنتقدم بالتسلسل. فجأة تختفي زوجة جوزيه كارلوس، ولا يقوم هو بالإبلاغ عن الحادثة فوراً، وإنما ينتظر أكثر مما يجب لكي يلجأ إلى الشرطة، فتقوم الشرطة بالتفتيش وتجد الأوراق النقدية المزيفة...

غابو: ـ كم من الوقت انتظر للإبلاغ عن الواقعة؟

إليزابيث: ـ اثنتا عشرة ساعة، وربما خمس عشرة ساعة... فالاختفاء ـ أو الاختطاف، لأنه بلّغ عن عملية اختطاف ـ يحدث في ساعات الليل، وهو لا يُبلّغ عن وقوعه حتى اليوم التالي. ولكن، وبينما المرأة ما تزال مختفية، يحاول الرجل أن يحدد مكان وجودها عن طريق المنجمين والعرافين، بمن فيهم منجم مشهور من ميناس جيرايس يدعى شيكو شافيير..

غابرييلا: ـ مسألة التفتيش ليست واضحة. لماذا تذهب الشرطة **لتفتش** بيته؟

إليزابيث: ـ مهما بدا أن الأمر لا يُصدق، إلا أنه هو نفسه من أخذ الشرطة إلى هناك. فدون أن ينتبه، قدم إلى الشرطة ثلاثمئة ألف دولار قائلاً إن الخاطفين قد اتصلوا بالهاتف طالبين هذه الفدية مقابل زوجته، وهو يريد أن تتولى الشرطة دور صلة الوصل. ولسوء الحظ أنه كانت هناك بين الثلاثمئة ألف دولار كمية من الأوراق النقدية المزيفة.

غابرييلا: ـ والمرأة ما تزال في أثناء ذلك مختفية.

غابو: ـ عندما توفي تشارلز ديكنز كان قد بدأ بكتابة كتاب حول سر عملية اختفاء. وترك الكتاب غير مكتمل. وبما أنه لم يخبر أحداً عن

جوهر السر ـ وربما لم يكن هو نفسه يعرفه ـ، فقد وُضعتْ منذ ذلك الحين أوسع تشكيلة متنوعة من النهايات للكتاب، لكن أياً منها لا تبدو مقنعة. والميزة التي لدينا الآن هي أن إليزابيث موجودة معنا وتتمتع بصحة جيدة. إنك تستحوذين علينا، هل تلاحظين ذلك؟

إليزابيث: ـ لقد كانت زوجة جوزيه كارلوس نصف سميتي، فاسمها آنا إليزابيث. امرأة جميلة جداً، عمرها اثنتان وأربعون سنة، موظفة في وزارة التربية، ولها ثلاثة أبناء راشدين ـ وهم أبناؤهما معاً ـ وقد كانت في ذلك الحين منهمكة في محاولة إنقاذ حياتهما الزوجية، لأنها كانت قد اكتشفت أن لدى زوجها عشيقة جذابة جداً، أصغر منه سناً بثلاثين سنة. وفي ليلة الواقعة، كان جوزيه كارلوس وزوجته قد خرجا للعشاء معاً، كجزء من استراتيجية للمصالحة، حسب ما صرح به هو نفسه.

غابرييلا: ـ وقد أدلى بهذه التصريحات إلى الشرطة بالتأكيد.

إليزابيث: ـ إلى الشرطة في البداية ثم بعد ذلك إلى ابنته الكبرى التي يحتفظ معها بعلاقة متينة ويعترف لها بأنه قد وصل إلى حد صار يحتاج معه إلى القيام بعملية تطهر. بعد ذلك مباشرة يُجري مقابلة مع صحفي في مجلة مهمة، ويطرح عليه «لغز» الدولارات التي عُثر عليها تحت فراشه. لماذا يحتاج ـ وهو الثري، المليونير... ـ إلى إخفاء أو تخبئة أموال تحت فرشة سريره؟

غابو: ـ الآن تبدأ الإثارة.

إليزابيث: ـ أجل. إثارة سياسية وحقيقية بالمطلق. فجوزيه كارلوس ينتبه فجأة إلى أنه يُستخدم كأداة: إنه كبش فداء لجهاز كامل منظم حول الميزانية، لسحب أموال وتوزيعها على أعضاء في مجلس الشيوخ. لا أعرف إذا كنتم تفهمونني: إنها جرائم لها علاقة بالوكالات والمكاتب الحكومية.

غابرييلا: ـ إننا نفهمك تماماً يا إليزابيث. هذا النوع من الجنايات يسمى بالاسبانية رشوة، تصرف بأموال عامة، اختلاس، تدليس، برطيل، سرقة الأموال العامة...، إنه معجم الفساد الإداري. ولا تظني أنكم في البرازيل تعرفون أكثر منا في هذا المجال.

إليزابيث: ـ يمكنكم إذاً أن تتصوروا حجم الفضيحة التي تثيرها تصريحات جوزيه كارلوس. إذ سرعان ما ينكشف تورط أربعين نائباً برلمانيا، وثلاثة حكام ولايات، وأربعة وزراء سابقين في حكومة كولّور دو ميللو ووزيرين من حكومة إيتامار فرانكو.

مانولو: ـ لم تترك الفضيحة دمية محتفظة برأسها!

إليزابيث: ـ والواقع أنه كان هناك بين البرلمانيين سبعة من أعضاء لجنة الميزانية، وبسبب قصر قاماتهم ـ ولست أعني قاماتهم الأخلاقية، وإنما الجسدية ـ فقد أُطلقت عليهم شعبياً تسمية **الأقزام السبعة**. وكان أحدهم ـ وهو رجل متنفذ جداً، يدعى جواو ألفيس ـ هو المكلف برشوة جوزيه كارلوس أو مكافأته. فقد كان يرسل إليه بين فترة وأخرى حقائب ممتلئة بالدولارات.

غابو: ـ **ممتلئة** بالدولارات؟

إليزابيث: ـ أجل. في المرة الأولى ـ حسب ما يرويه جوزيه كارلوس ـ تسلم حقيبة وعندما فتحها... مفاجأة!: كان فيها خمسون ألف دولار. من أرسلها إليه؟ هو يقول إنه لم يكن يعرف.

مانولو: ـ المعجزة هي أنه لم يُصب بسكتة قلبية.

إليزابيث: ـ ويقول إنه قد فكر: «إنها هدية».

غوتو: ـ وهو يعرف أنه...

غابرييلا: ـ يا للكرم!

غابو: ـ إذا كان لدى البرازيليين أفضل الكرنفالات وأفضل لاعبي كرة القدم، فمن المنطقي كذلك أن يكون لديهم أكثر اللصوص سخاء في العالم.

إليزابيث: ـ وصارت الهدايا مألوفة وعادية. فكل شهرين يتلقى جوزيه كارلوس حقيبة في بيته، مجهولة المرسل، تحتوي على دولارات: أحياناً مئتي ألف وفي أحيان أخرى ثلاثمئة ألف... وهذا المبلغ في البرازيل يساوي ثروة كبيرة.

مانولو: ـ وخارج البرازيل أيضاً.

إليزابيث: ـ حسن، وهكذا بدأت الشرطة التحقيق في أعمال النواب التجارية وتبين أن المدعو جواو ألفيس قد حرك في حسابه المصرفي ما بين عامي *1988* و*1992* مبلغ ثلاثين **بليون** دولار.

مانولو: ـ والبليون عندنا هو مليون مليون، وليس ألف مليون، مثلما هو الحال في الولايات المتحدة.

إليزابيث: ـ لا يمكنني حتى تصور الفرق. لكن ما حدث هو أنهم استجوبوا جواو، فقال بهدوء كامل إن تلك المبالغ قد جاءته من اليانصيب. إنها جوائز يانصيب. لقد كانت أرقاماً فلكية، صحيح، لأنه كان يشتري في بعض الأحيان بطاقات يانصيب بمبالغ تفوق قيمة الجائزة.

غوتو: ـ لستُ أفهم هذا الأمر. هل كان ينفق من الأموال في شراء اليانصيب أكثر مما يمكنه أن يكسبه؟

إليزابيث: ـ وهنا تدخل في اللعبة عوامل أخرى، مثل ضرورة تبييض الأموال. لقد كان يشتري كمية متنوعة من بطاقات اليانصيب، وكان يربح بعض الجوائز دوماً، مع أنها كانت جوائز ثانوية. لكن ذلك لم يكن يهمه. فما يهمه ـ حتى ولو خسر أموالاً في هذا الاستثمار ـ هو أن تصبح الأموال التي يربحها نظيفة.

غوتو: ـ ما قلته يا غابو صحيح: فهذا أمر لا يمكن أن يحدث في أي مكان آخر من العالم.

غابو: ـ هل قلتُ أنا ذلك؟

إليزابيث: ـ وكانت المبالغ التي يلعب بها الرجل كبيرة ـ ودوماً في برازيليا ـ حتى إن المراهنات في تلك المدينة أحياناً، وفي العاصمة الاتحادية، كانت تزيد على المراهنات في بقية أنحاء البلاد مجتمعة.

غابرييلا: ـ وهل ألفيس هو الذي قدم هذه المعلومات؟

إليزابيث: ـ لقد راحت تظهر خلال التحقيق. وعندما كانوا يطلبون منه إيضاحات، كان جواو الطيب يهز كتفيه ويقول: «لقد ساعدني الرب في الربح. وقد كنتُ رجلاً محظوظاً على الدوام».

غوتو: ـ لقد كان الرجل ثعلباً.

إليزابيث: ـ بل كان وغداً على مستوى رفيع.

مانولو: ـ هناك ما يخيفني يا إليزابيث... القصة مؤثرة، ولكن يمكن لها أن تفلت من بين يديك. هل تعرفين المثل القائل: «من يطوق الكثير لا يستطيع أن يضم إليه إلا القليل»؟

إليزابيث: ـ مع أنني لم أقدم بعد سوى البداية... الواقع أنني أتصور الفيلم كقصتين متوازيتين: البوليسية من جهة والسياسية من جهة أخرى. لكنهما تتشابكان.

غابرييلا: ـ من الواضح أن القصة تضم هذين العنصرين.

إليزابيث: ـ منذ سنوات طويلة كان هناك سياسي يساري، عضو في حزب العمال، يلح على ضرورة التحقيق في ممارسات لجنة الميزانية. وقد توصل إلى ذلك في النهاية. وبدأ التحقيق مع أعضاء اللجنة.

غوتو: ـ بفضل أقوال جوزيه كارلوس.

إليزابيث: ـ حسن، أنا أظن بصراحة بأن جوزيه كارلوس لم يكن يتصور مطلقاً بأنه سيرفع الغطاء عن علبة باندورا[1] الفساد السياسي. ومثلما يحدث بكثرة، كان هو نفسه أحد أشد المتضررين، لأن الشرطة بدأت تقلّب في حياته الخاصة واكتشفت أموراً كريهة جداً.

غوتو: ـ إنه مفعول البوميران[2].

إليزابيث: ـ لقد كان جوزيه كارلوس رجلاً ماجناً. فهو يملك شقة خاصة يمارس فيها مآثره الايروتيكية. وكان لديه دفتر هواتف يضم أرقام هواتف مئة وسبعين امرأة، ويحتفظ بأكثر من ثلاثين شريط فيديو

---

[1] باندورا هي فتاة باهرة الجمال في الأساطير الإغريقية. أعطاها زوس علبة واشترط عليها الا تفتحها، لكن الفضول دفعها إلى فتحها؛ فخرجت منها كل أنواع الشرور والآثام لتعم البشرية.

[2] بوميران (bumeran) أو (bumerang) : قطعة خشب معقوفة يستخدمها سكان أستراليا الأصليون كقذيفة يوجهونها إلى هدف، فإذا لم تصبه ترتد إلى مطلقها.

بورنوغرافي، ويقوم هو نفسه بدور البطولة في بعضها. ففي أحد تلك الأشرطة على سبيل المثال، يُظهر أنه قادر على الإبقاء على عضوه منتصباً لمدة ساعة تقريباً: ولكي نكون أكثر دقة، فإن الوقت هو: إحدى وخمسون دقيقة دون انقطاع. وقد كانت الفضيحة عظيمة. إذ احتل «الخبر» الصفحة الأولى من الجرائد.

غابو: ـ هذا أقل ما هو ممكن.

مانولو: ـ وما الذي كان يفعله هذا الرجل في الوظيفة الحكومية، مبدداً دون جدوى موهبته تلك؟

إليزابيث: ـ ما لم ينتبه إليه حينذاك هو أن الفضيحة الصحفية، باستغلال الجانب المرضي من القضية، قد حولت الاهتمام ونقلت المسألة الأكثر أهمية إلى المرتبة الثانية. كان الصحفيون يقدمون جوزيه كارلوس كشخص ماجن، سادي، منحرف، وكشخص مقيت لا بد من التشهير به في فضيحة عامة.

غوتو: ـ رجل الفيديو البغيض. فلنضعه على الخازوق!

إليزابيث: ـ لقد كان الموظف المرتشي الكلاسيكي من جهة، وكان من جهة أخرى الرجل الايروتيكي، ومن جهة أخرى المشتبه به بأنه قد قتل زوجته...

غابرييلا: ـ كان لديه كل ما هو ضروري ليصبح الشخص المفضل لوسائل الاتصال الجماهيري.

إليزابيث: ـ وعندئذ بدأ السياسيون الفاسدون المتورطون في فضيحة الفساد يضربون كفاً بكف ويقولون: «كيف سنصدق رجلاً من هذا النوع؟»، و «أي مصداقية تستحقها تصريحات هذا الوغد؟».

غوتو: ـ وكان السياسيون يحاولون دفن القضية.

إليزابيث: ـ ولكن، إذا ما أمعنا النظر: هل كانت تلك الفضيحة أكثر ستارة دخانية؟ هناك أربعون نائباً برلمانياً ملؤوا جيوبهم طوال سنوات على حساب ميزانية الأمة، والصحافة مشغولة بالحديث عن انحرافات جنسية...!

غوتو: ـ المتورطون كانوا سعداء.

إليزابيث: ـ لكن سعادتهم لم تدم طويلاً، لأن الشرطة اكتشفت في أحد الأيام في أرشيف شركة empreitaira...

غابرييلا: ـ ... تعنين شركة مقاولات بناء...

اليزيبث: ـ ... اكتشفت الشرطة هناك وثيقة تثبت أن عدد المشرعين المرتشين يزيد على المئة. فتضاعف السخط الشعبي. وبدأ ينشأ جو متوتر، قابل للانفجار؛ ولم تُستبعد إمكانية وقوع انقلاب عسكري.

غابرييلا: ـ إذا كان الهدف هو زعزعة الحكومة...

إليزابيث: ـ أعضاء لجنة التحقيق لم يشاؤوا، أو أنهم لم يستطيعوا، إيصال الأمور إلى نتائجها القصوى... أعفوا من المسؤولية الجنائية الوسطاء والمتواطئين المحتملين على السواء، ووجهوا الاتهامات فقط إلى خمسين مُشرّعاً متورطين مباشرة في القضية.

غابو: ـ هذه هي اللحظة التي يجب أن تلتقي فيها القصتان، أليس كذلك؟

اليزابيث: ـ أجل. وعندما يبدو أن الفضيحة لا يمكنها أن تكون أكثر فضائحية، يدخل إلى المشهد فخامة السيد رئيس المجلس البرلماني. وقد كان بين الخمسين المتهمين، لكن الجميع تقريباً كانوا يفكرون في أنه بريئ: فهو شخص شديد النزاهة، وفوق كل الشبهات، وكان قد تلقى المهمة الرسمية بقيادة الـ impedimento...

غوتو: ـ المحاكمة القضائية التي انتهت بعزل رئيس الوزراء كولور دو ميللو.

إليزابيث: ـ ولكي أكون عادلة يجب أن أعترف بأن هذا الرجل، بالمقارنة مع جواو ألفيس، كان مجرد هاوٍ: فهو لم يحصل بطريقة غير مشروعة إلا على ثلاثة ملايين دولار. وعندما وصلت الفضيحة إلى هذا المستوى، وعندما لم يعد أحد يثق بأحد ولا يستغرب أي شيء... عثرت الشرطة على جثة زوجة جوزيه كارلوس!

غابو: ـ لقد ظهرت المختفية.

مانولو: ـ بالمصادفة؟

إليزابيث: ـ كانوا قد اعتقلوا تحرياً خاصاً، وروى التحري بأن جوزيه كارلوس قد تعاقد معه ليراقب عشيقته.

غابرييلا: ـ عشيقة جوزيه كارلوس؟ التي تصغره بثلاثين سنة؟

إليزابيث: ـ كانت طالبته في الجامعة، حيث أغواها جوزيه كارلوس كما يبدو، ويبدو كذلك أنه لم يكن يثق بها.

غابرييلا: ـ لم يكن يثق حتى بنفسه. فعلى الرغم من قدراته الطبيعية، إلا أن ثلاثين سنة هي ثلاثون سنة.

إليزابيث: ـ ويعترف التحري بأنه بعد شهور من التعاقد معه لملاحقة الشابة، اتصل به جوزيه كارلوس وكلفه بمهمة أشد صعوبة: قتل زوجته.

مانولو: ـ ووافق التحري.

إليزابيث: ـ تلقى مقدماً مبلغ ثلاثين ألف دولار. وبحث عن شريك ليساعده. وبالاتفاق المشترك، نفذا الخطة في الليلة التي خرج فيها جوزيه كارلوس للعشاء مع زوجته...

غابرييلا: ـ ... حين خرج ليتصالح معها. أية صفاقة، رباه!

غوتو: ـ كل هذا رواه التحري.

إليزابيث: ـ إنه يجد نفسه ضائعاً حين تلقي الشرطة القبض عليه. ويعترف بأنه هو وشريكه قد قتلا المرأة وألقيا جسدها في مغارة. ويبدو أنها لم تكن قد ماتت بعد حينذاك.

غوتو: ـ هذا ما كان ينقصنا: لقد دفناها وهي حية!

إليزابيث: ـ عندما يُعرف كل ذلك، تصل الفضيحة إلى ذروتها... وحتى ذلك الحين كان جوزيه كارلوس يتمتع في نظر الجمهور بشيء من الجدارة المريبة ـ بل يمكن القول المُلطَّفة ـ باعتباره المذنب الوحيد المقتنع والمعترف بين زمرة المجرمين تلك، ولكن يتبين الآن أنه مسخ فظيع: فقد اعترف بجنحة الفساد لكي يغطي على اغتيال امرأته.

غوتو: ـ وهي الجريمة التي كان هو العقل المدبر لها.

إليزابيث: ـ تصوروا: يطلب أن يقتلوا ببرود أعصاب أم أولاده.. المرأة التي عاش معها وضاجعها طوال أكثر من عشرين سنة...! حيال هذه الفظاعة، بدت جريمة النواب أشبه بجنحة صغيرة.

غابرييلا: ـ هل ما زالت القصة ـ حسب رؤيتك ـ تتقدم في عملين متوازيين؟

إليزابيث: ـ أجل. فهناك من جهة التحقيق حول المرأة المختفية، ومن جهة أخرى تحقيق اللجنة البرلمانية لتحديد المسؤوليات.

غابرييلا: ـ كنتِ قد قلت لنا إن اللجنة قد أسقطت التهمة عن معظم النواب.

إليزابيث: ـ عندما أنهت اللجنة تحقيقها لم يبق سوى ثمانية عشر متهماً ظنياً. ولم يجر حتى هذه اللحظة سوى فصل ستة منهم فقط من مناصبهم. وجميعهم أحرار. جميعهم باستثناء الرجل اللامع جداً، السيد جوزيه كارلوس ألفيس دوس سانتوس. ما رأيكم؟ هذه هي القصة التي أريد أن أرويها.

غابو: ـ القصة الحقيقية لرجل مقيت.

إليزابيث: ـ لقد كان الأبالسة يمضون طليقين في برازيليا، وكان هو واحداً من ضحاياهم... وإلا كيف يمكن تفسير وصول رجل عادي إلى الاعتقاد بأنه من المسموح له كل شيء، بما في ذلك أشد الجرائم هولاً...؟

غوتو: ـ لكن هذه قصة أخرى يا إليزابيث. إنها ليست قصة الرجل الذي لا يتورع من أجل التضليل، من أجل التغطية على جريمة كبرى...

إليزابيث: ـ انتظر. فأنا لم أُعبّر جيداً. منذ اللحظة التي تلقى فيها جوزيه كارلوس أول حقيبة، صار يرى أنه يستطيع عمل كل شيء، وشراء كل شيء، وأن بإمكانه أن يدوس على كل المبادئ... لقد تلبسه شيطان السلطة. هذا مخطط محتمل لارتقائه، نواة لتطوره الدرامي... ولكن ليست هذه هي القصة التي أريد روايتها. بل أكثر من ذلك، فأنا أعتقد بأن القصة الحقيقية ـ أو القصة «الصادقة» كما يقول غابو ـ ليست قصة جوزيه كارلوس كمنفذ

أو محرض على اقتراف الجريمة، وإنما باعتباره متستراً فقط على قتل امرأته.

غوتو: ـ ماذا؟

إليزابيث: ـ ما تسمعونه. فأحد الأشخاص الذين يردون في اعترافاته ـ وهو شخص واسع النفوذ جداً، ووزير سابق في حكومة كولور، واسمه ريكاردو ـ يتبادل الحديث في لحظة ما مع جوزيه كارلوس حول أزمة حياته الزوجية ويقول له...

غابرييلا: ـ تعنين حول أزمة جوزيه كارلوس الزوجية؟

إليزابيث: ـ ... ويقول له حسب اعترافه ـ أو إنه يحذره بالأحرى ـ: «كن حذراً في علاقاتك بزوجتك. إنها تعرف الكثير. لا يمكنك أن تتشاجر معها دون أن يؤدي ذلك إلى مضاعفات».

غابرييلا: ـ الشيء الوحيد الذي يمكنها أن تعرفه هو الحقائب، أعني حقائب الدولارات...

إليزابيث: ـ استخلصوا أنتم بأنفسكم النتائج... أنا سأعرض: ماذا لو أن المرأة قد أصيبت بأزمة، ودفعها اليأس إلى تهديده بإعلان كل شيء؟ في هذه الحالة سيكون من المنطقي أن ترد فكرة تصفيتها. وهناك محاولة المصالحة المزيفة، والاختطاف المزعوم، والمطالبة بالفدية... كل هذا يمكن أن يكون مخططاً له بدقة. ولكن، ما الذي يمنعنا من الافتراض بأن رفاق جوزيه كارلوس هم الذين أعطوه الدولارات المزيفة لكي يجرّموه عندما يسلّم الفدية المزعومة إلى الشرطة؟

مانولو: ـ لقد فكرتِ في كل شيء.

غابرييلا: ـ ويمكن أن يكونوا هم الذين وضعوا له المال تحت الفراش أيضاً.

إليزابيث: ـ عندما قامت الشرطة بالتفتيش كانت تعلم مسبقاً بوجود الأوراق النقدية المزيفة، وقد وجدوها مع أموال الفدية. وفي السجن، بدأ جوزيه كارلوس يربط الخيوط وانتبه إلى أنه كان ضحية خيانة؛ بل ضحية مؤامرة أيضاً... وعندئذ يقرر أن يتكلم، أو ـ مثلما قال لابنته ـ يقرر «القيام بعملية تطهر».

غوتو: ـ إنها تمنيات بكل تأكيد.

غابرييلا: ـ لكنه عنصر لا تتحقق بدونه كذلك الإثارة ولا الروايات البوليسية.

اليزابيث: ـ إنني أحاول التوصل إلى المنطق الداخلي للأحداث.

غوتو: ـ سيكون من المشوق الدخول في جلد جوزيه كارلوس. فلا بد أن اكتشاف المؤامرة كان أمراً رهيباً بالنسبة إليه.

اليزابيث: ـ ولا بد أنه أدرك في تلك اللحظة بأنه معرض للخطر. وبأن أبناءه معرضون للخطر كذلك. بل أكثر من ذلك، فأنا أظن أن جوزيه كارلوس لم يقل كل ما يعرفه، خوفاً من الانتقام.

غابرييلا: ـ يا للرعب! التفكير في أنهم مازالوا قادرين على ابتزازه أو تصفيته حتى وهو في السجن...

اليزابيث: ـ عملياً، عندما يكتشفون جثة زوجته، يحاول الانتحار، لكنه لا يتمكن من ذلك.

غوتو: ـ وماذا حول ما قلتِه لنا عن أنه حاول العثور على زوجته بمساعدة المنجم شيكو شافيير؟

اليزابيث: ـ هل تعرف شيكو شافيير؟

غوتو: ـ أجل، إنه قديس مدّعٍ، أليس كذلك؟ وهو مشهور كعراف...

غابو: ـ آه، وهذا النوع من القديسين البرازيليين فريد في العالم! أعني باستثناء الهند.

اليزابيث: ـ لقد فكرتُ أكثر من مرة في أنه يمكن للقصة ـ للفيلم ـ أن تبدأ بزيارة جوزيه كارلوس لشيكو شافيير. ويتمكن جوزيه كارلوس من جعل ذلك القديس يستقبله بفضل مساعي أحد أصدقائه ـ موظف في مجلس الشيوخ الاتحادي في برازيليا ـ وتتطوع أم هذا الصديق لأخذه إلى ميناس. لأنه ليس من السهل مقابلة شيكو شافيير. بل أكثر من ذلك، فبعد الوصول إلى ميناس، وقبل اللقاء معه، يتوجب على جوزيه كارلوس أن «يتطهر»، أن يجتاز طريقاً روحانياً يتضمن في هذه الحالة، على سبيل المثال،

الحج إلى دير الراهبات الكرمليات... وحين يدخل إلى القاعة حيث ينتظره شيكو شافيير مع ثمانية أشخاص آخرين جالسين حول طاولة، تقدمه عرابته ولكن القديس، وبدلاً من أن يتوجه إليه، يلتفت إلى المرأة التي بجانبه ويبدأ برواية قصة مرعبة: كيف قُتلتْ ابنة هذه المرأة على يد زوجها. وعندما يسمعه جوزيه كارلوس، ينفجر بالبكاء. فيقول شيكو شافيير: «إذا كان هناك بيننا من يتألم كثيراً فهو هذا الرجل. لا وجود هنا لألم أكبر من ألمه.» ولا يضيف أي كلمة أخرى.

غابو: ـ لديك يا إليزابيث قصة كاملة، قصة ابتدعتها الحياة. والحياة ليست بحاجة للمجيء إلى الورش كي تركب قصصها. مشكلتك الآن هي في كيفية اقتباس هذه المادة للسينما.

إليزابيث: ـ في كيفية اقتباس كل شيء... وأنا أفكر بكتابة كتاب أيضاً.

مانولو: ـ هناك تفاصيل تبدو غير مفهومة... لماذا أرسلوا نقوداً مزيفة إلى جوزيه كارلوس بهدف إدانته؟ ثم إنه لا ينتبه إلى تلك المؤامرة.

غابو: ـ أجل، فرفاقه معرضون لخطر أن يشي بهم حين ينتبه إلى ما يحدث. بل يمكن له أن يقول أيضاً إنهم هددوه بقتل زوجته.

مانولو: ـ لو أنهم جاؤوا إلى الورشة لكانوا وجدوا طريقة أكثر ذكاء لإدانته.

غابو: ـ إنهم يبتزونه بتهديده بكشف قضية امرأته.

إليزابيث: ـ أعرف أنه مازالت هناك بعض القطع المفلتة في هذه المسننات.

غابو: ـ ما الذي يقلقك يا إليزابيث؟ القصة موجودة. وقد كان ممتعاً سماعك ترويها.

إليزابيث: ـ ولكن، كيف سأحوّلها إلى سيناريو؟

غابو: ـ الشيء الوحيد الذي تحتاجين إليه هو البناء الجيد. بناء يتيح لك روايتها في تسعين دقيقة.

إليزابيث: ـ بالضبط. إنني بحاجة لمعرفة كيف سأحكي الحكاية.

غابو: ـ أكرر لك: لقد رويتِها، وكانت روايتك لها جيدة جداً.

إليزابيث: ـ لا يمكنني التخلي عن تصورها كفيلم مزيج من الوثائقية والروائية.

غابو: ـ حسن. ولكن الحبكة موجودة. والمشكلة التي تواجهينها الآن هي مشكلة تقنية. ألم تفكري في أنه يمكن للعمل أن يتطور بطريقة متصاعدة، مثلما رويتِهِ؟

إليزابيث: ـ لقد تصورتُ بنى أخرى. أن أبدأ مثلاً بزيارة شيكو شافيير، مثلما كنتُ قد قلت. أو في مقبرة، بصورةٍ لتابوت يُنزل إلى حفرة القبر.

غابو: ـ هذه صورة جيدة للبداية. فبينما يجري دفن جسد، يتم نبش قضية.

غابريلا: ـ إنه *توين بيكز*. لقد وجدتِ الطريق يا إليزابيث.

غابو: ـ فلنفكر بفيلم ***كازابلانكا***. هناك شخص يملك باراً في كازابلانكا. يأتي رجل بملابس أنيقة وفاخرة ترافقه امرأة جميلة... لا يقال أي شيء، ولكن أحدنا يشعر بأنهم يواجهون وضعاً رهيباً. ثم نكتشف بعد ذلك أن أولئك الأشخاص كانوا قد تعارفوا في مترو باريس، في اليوم الذي دخل فيه النازيون إلى المدينة تحديداً... هذه القصص التي تبدأ من النهاية تقريباً لها مزيتها: إذ يمكن لأحدنا أن يتخلص من التفاصيل ويركز على الجوهري.

غوتو: ـ لو أنني كنت مكانكِ لبدأت بالعشاء.

إليزابيث: ـ أتعني عشاء جوزيه كارلوس وزوجته؟

غوتو: ـ أجل، العشاء **الأخير**. وانطلاقاً من هناك يبدأ كشف بقية الوقائع. وسيعيش المشاهد تصاعد الأحداث في الفيلم، مثلما عاشها الرأي العام في الواقع.

إليزابيث: ـ المشكلة هي أن هناك روايتين **اثنتين** للعشاء: رواية جوزيه كارلوس ورواية الشخصين اللذين قتلا المرأة.

غابو: ـ في فيلم *راشومون* لكيروساوا، تُقدم أربع روايات لواقعة واحدة... لكن ما يجب توضيحه في حالتك هو أي الروايتين هي الحقيقية.

غوتو: ـ أنا أصر: يجب أن تصل المعلومات إلى المشاهد مثلما وصلت إلى الجمهور.

غابرييلا: ـ يتوجب على إليزابيث إذاً أن تتبنى منذ البدء وجهة نظر الزوج.

غوتو: ـ صحيح. زوج يائس يحاول العثور على زوجته التي وقعت ضحية عملية اختطاف، إلى آخره..

غابرييلا: ـ ولكن، هل توافقين أنتِ يا إليزابيث على أن تتخذي موقفاً؟ أعني موقفاً مؤيداً له...

غوتو: ـ **عليها** أن تتخذه، شاءت أو أبت. فهي ستتخذ موقفاً منذ اللحظة التي تحسم فيها الطريقة التي ستروي بها القصة.

غابو: ـ إنك تواجهين المشكلة نفسها التي واجهها أوليفر ستون في فيلم *J.F.K.* حول قضية اغتيال كيندي. لقد كان هناك ملف ضخم، الملف المعروف باسم تقرير وارن، وهو يقول إن الأحداث قد جرت **هكذا**... ويأخذ ستون معلومات وارن لكي يثبت، أو لكي يلمّح، بأن الأمور لم تجر **هكذا** وإنما **هكذو**... إذ لم تكن هناك على سبيل المثال عملية اغتيال واحدة، وإنما ثلاث...

اليزبيث: ـ المشكلة هي في معرفة أين ينتهي ما هو وثائقي وأين يبدأ ما هو متخيل. فلكي أوضح لنفسي ما حدث كان علي أن أقوم بتخمينات، مثلما قال غوتو...

غابو: ـ ما هو معروف مؤثر جداً إلى حد أنه لا يحتاج إلى أي تلاعب.

اليزابيث: ـ لا، أنا لا أريد أن أتلاعب...

غابو: ـ لقد استخدمتُ الكلمة دون أي دلالة أخلاقية. استخدمتها كمرادف لكلمة «تبديل» بكل بساطة.

اليزابيث: ـ أنا قابلت جوزيه كارلوس في السجن، في برازيليا... وتحدثت كذلك إلى ابنته...

غابو: ـ آه، هذا الفيلم سيكون أفضل مما تصورنا! واصلي، واصلي...

إليزابيث: ـ الشيء الوحيد الذي كنت أريده في أول الأمر هو التقصي حول كيفية فساد السياسيين والموظفين البرازيليين. لكنني انتبهت في ما بعد إلى أن اهتماماتي تتجاوز ذلك. لقد كنت أريد أن أجيب على السؤال: ما هي الدروب التي تقود رجلاً إلى الانحطاط الأخلاقي؟ وقد كانت لدي هناك قضية حقيقية: رجل من أصول بائسة، ولد في قرية من قرى المناطق الداخلية، ولم يكن يعرف أباه، وقد ربته أمه بتضحيات كبيرة، وتمكن من الانتقال إلى برازيليا بهدف الدراسة، ونجح هناك في مسابقة توظيف وبدأ العمل في مجلس الشيوخ ليغطي نفقات دراسته، وراح يترقى في الوظيفة مع الزمن إلى أن احتل منصباً مرموقاً ـ سواء في مجلس الشيوخ أو في الجامعة ـ وتزوج من امرأة جميلة وذكية، وأنجب أبناء... وفي أحد الأيام، ودون أن ينتظر ذلك، يتلقى حقيبة ممتلئة بالدولارات.

غابو: ـ ولكن، هل اعتقدتِ لحظة واحدة، عندما قابلتِهِ، بأنه سيخبرك بالحقيقة، وبأنه سيورط نفسه أكثر مما هو متورط؟

إليزابيث: ـ لم يكن لديه حينئذ ما يخسره. لقد كان السجين الوحيد في القضية؛ ولا بد أنه كان يدرك بأنه لن يخرج من هناك...

غابو: ـ لكنه لو توصل إلى معرفة كامل الحقيقة...

غابرييلا: ـ وفوق ذلك يا إليزابيث، لقد كان لديه أشياء يفقدها. فللوهلة الأولى هناك أسرته...

إليزابيث: ـ لقد كانت هناك سلسلة من التناقضات... وكان هو الوحيد...

غابو: ـ أولم تكن تلك التناقضات تفيده؟ ربما كان هو نفسه من اختلقها، من أجل التضليل.

إليزابيث: ـ لم تكن التناقضات أمورا متعلقة به وحده. فالشخصان الآخران، أعني التحري وشريكه، اللذان قتلا المرأة، كانا يتناقضان فيما بينهما.

غابو: ـ لدي التباس: هل حوكم جوزيه كارلوس؟

إليزابيث: ـ لم يحاكم بعد.

غوتو: ـ ألم يدينوه بعد؟

غابو: ـ إنه عمل في طور الاكتمال بكل معنى الكلمة...

إليزابيث: ـ عندما قابلته، كشفتُ له كل الأوراق. قلت له إنني سأكتب كتاباً حول القضية. فأعرب لي عن خشيته من إمكانية استخدام الكتاب ضده في المحاكمة. فأوضحت له بأن ذلك لن يحدث، لأن المحاكمة ستكون جزءاً من الكتاب...، وهو أمر صحيح بالمطلق: فأنا أتصور المحاكمة كجزء مهم من القصة.

غابو: ـ هو كان يخشى أن تنشري أقواله قبل المحاكمة.

إليزابيث: ـ أجل. وقد قلت له: «إذا ما كتبتُ كتاباً أروي فيه قصتك، فلا بد أن تكون واحداً ممن يقدمون شهاداتهم».

غابو: ـ لأنك لستِ مهتمة بحقيقة القضية فقط، وإنما كذلك بحقيقة الرجل. والتي قد تكون مجرد أكذوبة بالطبع.

إليزابيث: ـ هذا صحيح. ولكن ما لا يمكنني عمله هو أن أكتب كتاباً عنه دون مشاركته هو.

غابو: ـ ولماذا سيصدقك هذا الرجل يا إليزابيث؟ لماذا سيعترف أمامك، بل وقبل المحاكمة أيضاً؟ ما هي الضمانات بأنك لستِ مخبرة لدى الشرطة أو عميلة لخصومه؟

إليزابيث: ـ أنا لا أريد أن أبني أوهاماً، ولكن لدي الحدس، لدي الهاجس القلبي بأن جوزيه كارلوس سيتكلم معي.

غابو: ـ ولكن بعد أن يحاكموه. عندما تكون هناك حقيقة قد أُقرت أمام المحاكم. وأي مصلحة يجدها هو في رواية القصة الحقيقية لك؟ فكل ما سيفيده سيكون قد قاله في المحاكمة، أما ما لم يقله، لتقديره بأنه سيُلحق به الضرر، فلماذا سيقوله لكِ أنتِ؟

إليزابيث: ـ ولهذا السبب أُصرُّ على الخيال. هناك فجوات لا يمكن ملؤها

بطريقة أخرى. وبالمناسبة، لقد خطر لابنة جوزيه كارلوس أن تكتب كتاباً أيضاً...

غوتو: ـ كم عمرها؟

إليزابيث: ـ اثنتان وعشرون سنة.

غوتو: ـ مازالت أمامها ساعات كثيرة من الطيران...

غابو: ـ في الرواية المتخيلة يمكنك أن تفعلي كل ما تريدينه يا إليزابيث، شريطة أن تتنبهي إلى تغيير الأسماء دوماً. أما إذا فعلت العكس فيمكنهم أن يطالبوك بتعويض عن التشهير، أو ما هو أسوأ من ذلك.

غوتو: ـ ولا تنسي أن توضحي بأن «كل تشابه مع أشخاص أو أحداث واقعية...»

غابو: ـ لقد كنت أفكر الآن: ما هي رواية الأحداث التي ستسود في المحاكمة؟ كنت أظن أن المحاكمة قد عقدت، ولكن تبين أنها لم تجر بعد؛ ومازال ينقص هذه التراجيديا فصلها الأخير. فمهما كان الفيلم الذي ستصنعينه، لا بد له من أن ينتهي بالمحاكمة. وحيث أنه لا وجود لمحاكمة حتى الآن...

إليزابيث: ـ إذا ما أمعنا النظر، فالقضية ستنتهي بمحاكمتين **اثنتين**، لأن أعمال لجنة التحقيق البرلمانية تعادل محاكمة أخرى. جوزيه كارلوس الذي كشف النقاب عن ظاهرة الفساد بين البرلمانيين سيذهب إلى السجن. أما المذنبون الذين يجب فصلهم من مناصبهم، فسيخرجون بريئين...

غابو: ـ هذه هي القصة المتخيلة. ولكن كيف سينتهي كتابك؟ هل ستدينين الجميع؟

إليزابيث: ـ بالطبع.

غابو: ـ ضعي في اعتبارك أنك إذا ما كتبت قصة متخيلة دون أن تعرفي نتيجة المحاكمات، فلن يكون من السهل عليك أن تقولي: أنا أدينهم مقدماً، حتى ولو برأتهم المحاكم.

إليزابيث: ـ يمكنني في الرواية أن أجعل اثنين من النواب ـ شخصيتين متخيلتين بالطبع ـ، يتورطان في قضية قتل المرأة.

غابو: ـ لكن الجميع فـي البرازيل سيتعرفون على القصة.

إليزابيث: ـ وماذا يغير ذلك؟

غـابو: ـ أولاً، كيـف سـتهينها؟ فمهمـا كانـت نتيجـة المحاكمـة ـ أو المحاكمـات ـ، فإنهـا لـن تتطـابق بالـضرورة مـع مـا توصـلتِ إليـه مـن نتـائج. وافترضي أن المحكمة قد برأتهم، فهل ستتجرئين على إنهاء الكتاب بالقول: «لقد بُرئت ساحة الجناة، ولكن هذا ليس إلا تأكيداً إضافياً لمستوى الفساد الذي وصلت إليه المحاكم نفسها»؟ فهذه ستكون قصة أخرى، على الرغم من كل شيء.

إليزابيث: ـ لابد للكتاب من أن يلتزم بالوقائع إلى الحد الذي أستطيع تقصيها. فليس هناك فـي الكتاب مجال لعناصر التخيل. فأنا لا أريد كتابة *ابن آوى*...، مع أخذ الفروق بعين الاعتبار.

غـابو: ـ إن مـا يفكـر فـيه أحدنا فـي بعض اللحظات هـو أنـك تريـدين التـشهير بظـاهرة، هـي ظـاهرة الفـساد. لكنـك قلـتِ إن مـا تريدينـه هـو روايـة الكيفـية التي يتشكل بها شخص فاسد.

إليزابيث: ـ هناك كتاب لنورمان ميلر هو نوع من الريبورتاج الصحفـي...

غابو: ـ ميلر صحفـي عظيم.

إليزابيـث: ـ وقـد تُـرجم الكتـاب إلى البرتغاليـة بعنـوان: A cançâo do carrasco.

غابو: ـ «أغنية الجلاد».

إليزابيث: ـ إنها قصة مؤثرة، وفـيها عملية تقصٍ رائعة.

مونيكا: ـ العلاقة مع السجين حاسمة فـي هذا العمل.

إليزابيث: ـ وتنتهي بالموت.

غـابو: ـ لكنـك إذا مـا كتبـتِ قبـل المحاكمـة، فـستبقين تحـت رحمـة الواقع.

إليزابيث: ـ هذا الأمر واضح جداً لدي. فلن يكون هناك كتاب بالنسبة إلي دون محاكمة. فالمحاكمة جزء لا يتجزأ من الكتاب. لكننا نتكلم الآن

عن سيناريو، أليس كذلك؟ فلماذا لا يمكن صنع فيلم من هذه القصة الغنية والدرامية جداً؟

غابرييلا: ـ لم يقل أحد ذلك. كل ما في الأمر هو أن المرء يشعر هنا بأن الخيال لا ينفع إلا لملء الثغرات. ألم يكن هذا هو ما قلتِه أنتِ بالذات؟ فحيث لا توجد وقائع، أدلة، وثائق، اعترافات... اختلقي!

إليزابيث: ـ موافقة.

غابرييلا: ـ عليك إذاً أن توافقي أيضاً على أنك تتلاعبين بالواقع. وأنا أقول هذا بالمعنى الخبيث للكلمة.

غابو: ـ ولماذا لا تعيدين اختلاق القصة بكاملها؟

غابرييلا: ـ هذه الفكرة تعجبني: كوكتيل تختلط فيه المعلومات، والطرائف، والتخمينات...

إليزابيث: ـ لا يمكنني ذلك. إنني أسيرة الواقع.

مانولو: ـ مثلما كان فورسيث، على طريقته.

مونيكا: ـ أنا أعجبتني فكرة الخطين اللذين يلتقيان: يبحثون عنكَ من أجل جريمة ويقبضون عليك بأخرى. يفتنني هذا الالتباس. فأنا أرتكب جريمة مريعة وبعد أيام يلقون القبض عليّ في سوبر ماركت وأنا أسرق زجاجة روم. والتحقيق حول السرقة يقود، بالمصادفة، إلى الشبهة بشأن الجريمة. هل تريدين إدهاشاً أكبر من هذا؟

غابو: ـ دعونا نرَ. أنت لديك روايتان كاملتان يا إليزابيث: رواية الصحف وروايتك أنتِ. فإذا ما قارنت بينهما ستجدين أن هناك اختلافاً مهماً واحداً فقط، إنه الحلقة التي تُظهر الرجل كأداة، كشريك في قتل زوجته. والآن، ما يهمك أنت هو تحويل القصتين إلى قصة واحدة، لأن الموت في هذه الحالة يبدو مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الفساد الإداري. والسؤال الكبير هو: لماذا كان على الرجل أن يقتل أو يوافق على قتل زوجته؟

غابرييلا: ـ بدا لي أن ذلك جرى لمنعه من التكلم.

مونيكا: ـ ألم تكن هناك طريقة أخرى لمنعه؟

اليزابيث: ـ لحظة واحدة. لقد كانت العلاقة بينهما تتردى منذ بعض الوقت. تذكروا أنه كانت لجوزيه كارلوس عشيقة. تذكروا أشرطة الفيديو الايروتيكية. تذكروا قائمة النساء، مئة وسبعون صديقة مع أرقام هواتفهن...

غابو: ـ لقد نسيتُ الحريم.

إليزابيث: ـ والعشيقة، طالبته السابقة، تظهر أيضاً في أشرطة الفيديو.

مانولو: ـ إنه نوع جديد من السينما التعليمية.

إليزابيث: ـ أنا أقول إن ما جرى هو الأمر المعهود.. عملية تردٍ متدرجة. جوزيه كارلوس راح يفقد ذاته، يبتعد أكثر فأكثر عن نفسه. هذا ما يبدو لي مثيراً في هذه القصة: كيف يمكن لأحدهم، دون أن ينتبه إلى ذلك تقريباً، أن يأخذ بفقدان مرجعياته، روابطه، مبادئه، حتى نقطة التحول إلى شخص آخر. فجوزيه كارلوس لم يذهب إلى قريته، لرؤية أسرته، منذ أكثر من خمس عشرة سنة. كان كما لو أنه يتنكر لماضيه لكي يدخل دون قيود إلى عالم آخر، عالم يمشي فيه دوماً على سجادة حمراء، وتكون برازيليا بأسرها عند قدميه.

غابو: ـ لديك هنا فيلم وثائقي رائع عن حياة شخص ينتهي به المطاف ليكون ضحية للواقع. ولكن، أليس عليك أنتِ، كاتبة السيناريو، أن تتساءلي عن كيفية الهروب من هذا الواقع؟ لأنك إذا أردت البقاء ضمنه، فلماذا إذاً تصنعين فيلماً؟ اصنعي سيرة حياة الرجل وانتهى الأمر.

إليزابيث: ـ أنا لا أظن بأن الأشخاص هم «ضحايا الواقع».

غابو: ـ وأنا أسحب جملتي هذه.

غابرييلا: ـ ربما كانت طريقة للقول إنه لا يمكن لأحدنا فصل الأشخاص عن المحيط الذي يتحركون فيه. أنتِ نفسك يا إليزابيث، تبدين متزوجة من معلوماتك. ترين في جوزيه كارلوس نمط الرجل الذي يفسد، ولكن في أي بلد من بلداننا يكثر السياسيون المدعون الفاسدون ممن يمكن صنع قصص مماثلة عنهم...

إليزابيث: ـ ولهذا جئت إلى هنا. لكي أطلب المساعدة.

غابو: ـ لا يمكننا المساعدة إلا في بناء واقع آخر. ولكن، من سيضمن لنا أنه سيكون أكثر تشويقاً من الواقع الواقعي؟

غوتو: ـ إما أن تصنعي فيلماً وثائقياً يا إليزابيث، أو تجعلي كل شيء روائياً، من البداية حتى النهاية.

مانولو: ـ بألا تروي ما حدث، مثلما يقول أرسطو العجوز، وإنما ما يمكن أن يكون قد حدث.

غابو: ـ إذا كان علي أن أختار الجنس الفني المناسب من أجل رواية هذه القصة، فإنني أختار الريبورتاج. فهذه المادة تنفع في ريبورتاج رائع. هكذا عمل كابوت في «**بدم بارد**» وميلر في «**أغنية الجلاد**»، وأكتفي بذكر حالتين فقط حول الاستعانة بتقنية الريبورتاج. وأنا نفسي أقوم الآن بعمل شيء مشابه، فأنا أكتب ريبورتاجاً حيث كل شيء، سطراً سطراً، يتطابق مع الواقع. قيمة هذه الأعمال تستند بالضبط إلى أنه ليس فيها أي شيء «مختلق». حسن، أنتِ يمكنك أن تصنعي شيئاً هجيناً يا إليزابيث، نوعاً من «الريبورتاج المزيف»، من أجل أن نسميه بطريقة ما... أليست **بدم بارد** «رواية غير روائية» و*سيرة عبد هارب* لبارنيت «رواية ـ شهادة»؟ ويمكنك في ريبورتاجك المزيف أن تروي ألف شيء، بعضه مثبت وبعضه غير مثبت، ولكن ما لا يمكن عمله هو أن تقولي مثلاً إن الرجل قد دبر قتل زوجته، ذلك أنه لم يعترف بذلك، أليس هذا صحيحاً؟

إليزابيث: ـ لا! هو ينكر ذلك قطعياً! وقد قالت لي ابنته إنها تهيئ نفسها للتعايش مع هذا الشك بقية حياتها...

غابرييلا: ـ لكنها لا تستطيع أن تصدق ذلك في أعماقها.

إليزابيث: ـ يصعب عليها أن تتقبل أن يكون أبوها قادراً على مثل تلك الفظاعة. وهو يحلف ويقسم بأنه لم يقتلها.

مونيكا: ـ وهل يحتفظ بموقف متماسك في اعترافاته؟

إليزابيث: ـ إنه لا يقع في أي تناقض قط. فهو يروي القصة نفسها، دون تبديل فاصلة واحدة.

مانولو: ـ لابد أنه قد تدرب عليها ألف مرة.

غابرييلا: ـ وحفظها عن ظهر قلب.

إليزابيث: ـ الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أؤكده هو أنه مقتنع بقصته.

غوتو: ـ إنه بحاجة إلى الاقتناع بها.

غابو: ـ وماذا لو كانت هي الحقيقة؟ فلنمنحه للحظة نعمة الشك. أخبرينا يا إليزابيث: ما هو الشيء الذي يرويه بالضبط؟

إليزابيث: ـ يقول إنه بعد تناول العشاء، ركب هو وزوجته السيارة ومضيا على الطريق. وفي لحظة معينة، رأيا سيارة أخرى تقترب منهما ويصرخ بهما من هم فيها بأن الإطار مفرغ من الهواء. أوقف جوزيه كارلوس السيارة، ونزل ليفحص الإطار، وعندئذ التفت السيارة الأخرى التي كانت تحتفظ بمسافة حذرة، وأغلقت أمامه الطريق. رأيا رجلين مسلحين يترجلان منها. أحدهما صوب سلاحه نحوه وجر الآخر زوجته وأدخلها بالقوة إلى مقعد السيارة الخلفي. أما هو فحبساه في صندوق سيارته وقالا له «لا تتحرك». عندما سمع السيارة الأخرى تبتعد، تدبر أمره للخروج ورأى أن مفاتيح سيارته بقيت موضوعة في مكانها. دخل إلى السيارة، ورأى أنهم قد سرقوا آلة التسجيل، ثم توجه إلى بيته. في أثناء الطريق مرّ قبالة مركز للشرطة، لكنه لم يتوقف ليبلغ عن الحادث. بل واصل طريقه. وبعد ساعات من ذلك، عند الفجر، اتصل من بيته بصديق يشغل منصباً رفيعاً في شرطة برازيليا. ثم اتصل بعد ذلك بابنته. ولم يتصرف ظاهرياً كرجل يائس.

غوتو: ـ لا يمكن تأكيد أي شيء. يمكن لهم أن يكونوا قد أعطوه النقود المزيفة لكي يدفع الفدية ولكي يكون لدى الشرطة ذريعة لاعتقاله، ويمكن لهم في الوقت نفسه أن يكونوا قد اختطفوا زوجته، مثلما يروي هو، بهدف تصفيتها ومنعها من الكلام.

مانولو: ـ هذا صحيح. لا يمكن استبعاد هذا الاحتمال.

غوتو: ـ لو أنه بريء، لكان عانى من صدمة رهيبة، ولما تردد لدى مروره

قبالة مركز الشرطة في النزول وتقديم البلاغ. أو ربما يكون قد قال لنفسه: «ولماذا سأقضي الليل هناك في إجراءات التبليغ طالما لدي صديق متنفذ يمكنه أن يمد لي يد المساعدة؟».

غابرييلا: ـ إذا كان الإنسان غارقاً في قضايا قذرة ـ وهو كان كذلك ـ فلا يكفيه أن يأتي أحد أشباهه ليساعده. فهو يعرف أن له أعداء أقوياء، وأنهم يترصدونه. وبالمناسبة، ماذا عن ذلك الصديق، ألم يكن متورطاً في فضيحة الميزانيات؟

إليزابيث: ـ لا. إنه رجل يدور في مدار آخر.

غابرييلا: ـ في مدار آخر... مثلنا.

إليزابيث: ـ إنني متوترة... ألا يمكن التدخين هنا؟

غابو: ـ لا. مازالت أمامنا ساعة عمل وليس من المناسب أن يمتلئ المكان هنا بالغازات السامة. يمكننا أن نأخذ استراحة إذا أردتم، حتى يتمكن المدخنون من الخروج للانتحار خارجاً.

مانولو: ـ ألا يمكن فتح الباب ليتجدد الهواء؟

غابو: ـ لا، لأن الملائكة سيذهبون. فالمسألة ليست مسألة صحة أو أخلاق، وإنما هي مسألة الإبقاء على الملائكة هنا، بجانبنا، لأطول وقت ممكن.

تكتيكات المسلسل الثعباني

غابو: ـ أنت يا غابرييلا تشتغلين في التلفزيون المكسيكي. تكتبين روايات تلفزيونية، أليس كذلك؟

غابرييلا: ـ أجل. لقد كتبتُ بعض الأشياء الأصلية وأنجزت كذلك بعض الاقتباسات. لقد وقعتُ بالمصادفة تقريباً على اقتباس النسخة المكسيكية من مسلسل **ماريا ببساطة**، وكانت تجربة مثيرة للفضول بالنسبة إليّ. فبما أننا

كنا قد أنهينا القصة بسرعة كبيرة، في حين كان الإعجاب بها يتعاظم باطراد، فقد اضطررنا إلى إضافة مئة حلقة جديدة لإرضاء المشاهدين.

غابو: ـ أمر لا يُصدق، أليس كذلك؟ فحسب مؤشرات الإعجاب الجماهيري تتنامى الشخصيات وتختفي وتموت وتبعث حية...

غابرييلا: ـ يكون المرء مضطراً إلى العمل تحت الضغط المتواصل، لأنه يكون «على الهواء» دوماً، سواء بالمعنى الحرفي أو المعنى المجازي للكلمة.

غابو: ـ في أكبر المسلسلات الثعبانية الإذاعية، وهو مسلسل **الحق بالولادة**، لفيكس ب. كايغنت، كان ثمة شخصية باسم دون رافائيل دي خونكو، وقد طلب الممثل الذي يؤدي الشخصية زيادة أجره، حين رأى كما يبدو أن الإعجاب بالرواية آخذ في التعاظم. ولكن كايغنت الذي لم يكن مستعداً لأن يرضخ للضغوط، أفقد الممثل صوته، أي أنه جعل الشخصية تصاب بانحباس النطق. وبما أن الشخصية كانت تحتفظ بسر خطير، فقد صار سؤال متابعي الإذاعة الكبير هو: متى سيتكلم دون رافائيل دي خونكو؟ حسن، لقد استمر الوضع على تلك الحال إلى أن توصلا إلى اتفاق بشأن الأجر. وبالمناسبة، أظن أن كايغنت هو أفضل من عرّف جمالية المسلسلات الثعبانية عندما قال إنه يعزو نجاحها إلى خصائصها في استدرار الدموع تحديداً. وقد قال: «إنني أنطلق من قاعدة أن الناس يريدون البكاء. وأنا أكتفي بتقديم الذريعة إليهم».

مانولو: ـ لقد تكلمتَ حضرتك فيَ إحدى المرات عن كمية الأمتار المكعبة من الدموع التي أريقت في بوغوتا مع مسلسل **الحق بالولادة**.

غابو: ـ لا أتجرأ على حساب الكمية التي أريقت في أميركا اللاتينية كلها، في المسلسلات الإذاعية أولاً ثم في الأفلام بعد ذلك.

مونيكا: ـ وأنا كانت لي في التلفزيون الكولومبي تجارب مماثلة لما حدث لغابرييلا.

غابو: ـ أنتما روائيتا الورشة الكبيرتان، ولهذا سيكون من المهم أن تعرضا علينا تلك التجارب. فمن الرائع أن يتمكن المرء من الكتابة هكذا.. يحذف شخصية ويعزز أخرى لأن الجمهور يطلب ذلك... عندما تفعلان هذا، ألا

تشعران بالحزن؟ ألا يبقى فـي داخلكما أي شيء؟ أنا أعرف أن هنـاك كتّاب روايات تلفزيونية يخجلون من مهنتهم، وهذا فـي رأيي خطـأ كبير.. إنها مهنـة مدهشة، تتيح إمكانية رواية القصص، وطهي الواقع، وتشغيل المخيلة وفق مـا تمليه رغبات الجمهور. فأحدنا نحن الكتّاب يؤلف كتاباً ويبدأ بالانتظار ليرى ما الذي سيجري، لكنه يعرف أن ما كُتب قد كُتب وانتهى، وليس هنـاك طريقة لمعالجته. فإذا قال له أحد القراء: «لم يعجبني أن فلانة قد ماتت فـي روايتك». آه، آسف جداً، ولكنني لا أستطيع أن أبعثها حية من جديد. أما فـي الرواية التلفزيونية بالمقابل، فإنك تسارع إلى إعادة الحياة إليها، لأنها لم تمت فـي الحقيقة، وإنما أصيبت بصدمة، أو كانت فـي حالة غيبوبة أو كوما...؛ ويبقى الجميع سعداء ومسرورين. وفلانة تعود إلى الحياة لأن اثنين وستين بالمئة من مشاهدي التلفزيون يرون وجوب بعثها حية. يا للروعة!

مونيكا: ـ لقد كانت هذه هي إحدى المواصفات التي شجعتني على دخول هذا الوسط، وذلك حين انضممت إلى دورة كتّاب حوار تلفزيونيين يديرها بيرناردو روميرو. كان علينا أن نمضي فـي نسج القصة أسبوعاً إثر أسبوع، وشهراً إثر شهر، انطلاقاً من محور يتفرع منه ألف فرع، ذلك أنه عندما تكون أمام أحدنا مئتا حلقة، فإنه لا يبقى أمام المخيلة مفر من العمل.

غابرييلا: ـ أنا دخلت إلى الوسط عبر الإنتاج. كنت مساعدةَ مساعد المساعد. والحقيقة أنني درست انثربولوجيا وبعد ذلك درست الاتصالات. وفـي النهاية عينوني منسقة، لكن ما كنت أرغب فيه دائماً هو الكتابة.

غابو: ـ وأنا أيضاً فـي إحدى اللحظات، فـي عقد الخمسينيات، ذهبتُ إلى روما مصمماً أن أتحول إلى مخرج. أعني مخرجاً سينمائياً، لأن التلفزيون فـي ذلك الحين لم يكن يُحسب له حساب. يجب الاعتراف بأن مهنة المخرج هي واحدة من أكثر المهن إجهاداً وصعوبة فـي الدنيا. ليس لأنها مهنة شخص يتوجب عليه التعبير عن نفسه عبر وسيلة شديدة التعقيد، وإنما كذلك بسبب الظروف التي يجب عليه العمل فيها: موقع التصوير يغص بالناس، وبالأجهزة والأنوار، وسط حرّ لا يطاق وتحت رقابة صارمة من قبل المنتج الذي لا يفلت

السوط، لأن كل تأخير، وكل دقيقة إضافية في التصوير تكلفه عيناً تُنتزع من وجهه. فعندما يُحضر المنتج حصاناً أسود لأنه لم يستطع الحصول على الحصان الأبيض الذي طلبه المخرج، ويلح عليه هذا الأخير بالبحث عنه، يفكر المنتج قائلاً: «ماذا يظن هذا المخنث؟ أيظن أننا سنوقف التصوير من أجل نزوته؟» وباختصار، صنع السينما هو نضال متواصل. وهو في بعض الأحيان دليل على معجزة، لأن الفيلم كوسيلة تعبيرية يمكن له أن يكون حميماً جداً وشخصياً ـ وهناك الكثير من المخرجين والأفلام التي تؤكد ذلك ـ إلى حد يبدو معه وكأنه قد كُتب بخط اليد في أكثر أركان العالم هدوءاً...، ومع ذلك، وسط أي إعصار، وأي جنون أُنجز! وهكذا، عندما ذهبتُ إلى المركز السينمائي التجريبي في روما، ورأيت الموارد اللازمة لصنع السينما ـ وأنا أعني إضافة إلى الممولين: كل تلك الأجهزة الصناعية والتقنية والتجارية... ـ، قلت لنفسي: «اللعنة! لحسن الحظ أنني أملك آلتي الكاتبة»...، وتشبثت بها مثلما يتشبث الغريق بلوح من الخشب، وأحسست بالسعادة حين أدركت أنها لا تحتاج من أجل إنجاز مهمتها إلا إلى شريط الحبر والورق. ولكن دودة السينما بقيت في داخلي. ولهذا السبب أنا هنا. ولهذا السبب أقوم بتأسيس مدارس وتنظيم ورشات سينمائية.

مونيكا: ـ أنا اكتشفت ميولي منذ وقت مبكر. وما رويته أنت يا غابو عن أمك في اليوم الأول، ذكرني بأسرتي. فقسم من أسرتي أصله من بوبايان، وهذه قرية صغيرة وتقليدية جداً. وعدد كبير من أفراد أسرتي، وخصوصاً جدتي، كانوا معتادين على رواية كل أنواع الحكايات، دون أن يوضحوا إذا ما كانت «حقيقية» أو «كاذبة». وأنا أتذكر لحظات سعيدة جداً من حياتي كطفلة، منبطحة على الأرض ذات البلاط الأحمر، لأستمع إلى جدتي وهي تتكلم عن خادمة لديها ـ وهي زنجية روحانية ـ كانت تُطلق في الليل ألسنة لهب زرقاء تتجاوز ارتفاع أوراق شجيرات الموز. ولم يوضح لي أحد قط إذا ما كان ذلك حقيقة أم خيالاً.

غابو: ـ من عادة الأطفال أن يتحولوا إلى شخصيات من اختراعهم. فليس

هناك ما هو أكثر توحداً في هذا العالم من طفل وحيد في بيت. وبما أن الكبار لا يرافقونه، فإنه يخترع أشباحه ويتعايش معهم. وفي ما بعد، عندما يذهب إلى المدرسة، يتدبرون الأمر لاستئصال هذه الآلية منه، ويسهم الآباء في ذلك، وإن كانت الجدات لحسن الحظ يُبقين تلك الشعلة الصغيرة حية.

مونيكا: ـ الشيء الآخر في بوبايان هو أن الأموات لا يموتون. إنهم يبقون هناك. وقد كانت جدتي تتكلم مع أخوتها وزوجها، ودخلت أنا، دون أن أدري كيف، لأكون جزءاً من حوار الموتى ذاك. لقد طوّرتُ قدرات حوارية كانت تتيح لي التكلم بمفردي، مع نفسي، لوقت طويل. كنت أدخل إلى كافيتيريا مثلاً، وأرى شخصين يجلسان إلى طاولة، فأتخيل على الفور حواراً بينهما. وعندما انضممت بعد سنوات من ذلك إلى دورة لكتّاب الحوار يشرف عليها روميرو، لاحظ السهولة التي أجدها في صياغة الحوار، فقال لي: «ما يناسبك هو التلفزيون».

غابرييلا: ـ وأنا كان يحدث لي شيء مشابه. ربما لأني كنت الأصغر سناً في البيت، محاطة بأخوة كبار، فكنت أحبس نفسي في الحمام واستغرق في قصص أكون أنا فيها على الدوام البطلة بالطبع.

مونيكا: ـ لقد كانت تلك الحوارات المتخيلة بالنسبة إليّ هي وسيلة للهروب أيضاً. فقد أمضيت في المدرسة خمس عشرة سنة من حياتي وأنا أنظر إلى الحديقة من خلال نافذة قاعة الدرس وأخترع قصصاً وحوارات تتيح لي التحليق بعيداً، والحلم...

غابرييلا: ـ وأنا اضطررت إلى التخلي عن وظيفتي كمنسقة لكي يمنحوني فرصة الكتابة. فعندما برزت فكرة مسلسل **«ماريا ببساطة»** استدعوني لكي أكون منسقة العمل من الخارج، إذ كان هناك عدد من الكتّاب ينكبون على العمل ولم تكن الأمور تتقدم. فبدأت بإعادة ترتيب الحلقات مثل مجنونة إلى أن جمعنا المسؤول كلنا في أحد الأيام وسأل: «من رتب هذه الحلقات؟». فارتعب الزملاء كلهم وسارعوا إلى القول بأنني أنا. فقال المسؤول: «جميعكم ستذهبون إذاً، وتبقى غابرييلا».

غابو: ـ يبدو الأمر مثل حلقة في رواية تلفزيونية. فالشابة المتطلعة إلى أن

تصبح كاتبة سيناريو، والتي ستسافر في اليوم التالي إلى باريس لتتزوج من فتى أحلامها، تتلقى عرضاً لكتابة رواية تلفزيونية، فتلقي كل شيء من النافذة وتبقى. إنها بداية عظيمة.

مونيكا: ـ أو نهاية عظيمة.

غابو: ـ في أحد الأيام، في مدينة مكسيكو، خرجتُ من المكتب ورأيت سيارة تكسي تتقدم وفيها زبون. ولكنها عندما اقتربت انتبهتُ إلى أنها خالية، وليس هناك أحد إلى جانب السائق مثلما ظننت في البدء. أشرت إلى السائق عندئذ بحركة متعجلة، فتوقف وصعدتُ إلى السيارة. اعتذرت من تعجلي الظاهري، فراح الرجل المسكين يندب: «أترى، إنهم يخوزقونني. فالجميع يرون دوماً أن هناك أحداً بجانبي. في السابق كان ذلك يحدث في الليل فقط، أما الآن فإنه يحدث في النهار أيضاً. لم أعد أعرف ما على عمله». رويت الحادثة للويس بونويل فقال لي: «إنها بداية عظيمة. ومن المؤسف أنها لا تنفع لأكثر من ذلك». والآن، وبعد أن قلبت الحادثة ألف مرة في رأسي، فإنني أفكر بأنها ربما تنفع كنهاية رصينة. فالسائق يقرر الاعتزال لأنه لم يعد يتحمل المزيد من ذلك الشبح الذي يرافقه على الدوام. هل يمكن أن تنتهي القصة هكذا؟ أنا أعترف بأن الحيرة، بالنسبة إليّ، مازالت قائمة. إنها مثل قصة **الاستبدال**، هذه القصة التي لم نتمكن قط من تطويرها بصورة مرضية في الورشة. هل ترغبون في أن نعود إلى المحاولة؟

القسم الثاني

الاستبدال

غابو: ـ تبدأ القصة بوصول سفينة من الأسطول الأمريكي. جماعة من البحارة الشباب الأصحاء ينزلون على السلم الجانبي. جميعهم حليقو الرؤوس. هناك فتاة تحمل صورة فوتوغرافية تتفحص النازلين. تُوقف الفتاة أحد

البحارة، وهو يشبه كثيراً الشاب الذي في الصورة، وتسأله إذا ما كان يريد أن يحقق صفقة كبيرة، ويؤدي في الوقت نفسه خدمة عظيمة. يوافق الشاب بدافع الفضول، وبينما هما يتناولان شيئاً في أحد مقاهي الميناء، توضح هي له: «هذه صورة أخ لي. انظر كم يشبهك. لقد أخذه أبواي إلى الولايات المتحدة عندما كان صغيراً، وكان الحفيد المفضل لجدتي. وفي أحد الأيام تلقينا خبر وفاته، لكننا لم نتجرأ على إخبار الجدة بذلك. واصلنا تلفيق الرسائل لها، بل والمكالمات الهاتفية أيضاً. وهي الآن على وشك الموت، لكنها ترفض تقديم وصيتها ما لم تر حفيدها المعبود. إنها تملك ثروة طائلة. والشيء الوحيد الذي نطلبه منك هو أن تقدم نفسك على أنك أخي وأن تكون لطيفاً معها. وهكذا ستموت مطمئنة النفس، مقتنعة بأنها قد رأت حفيدها للمرة الأخيرة».

غابرييلا: ـ إنها قصة جيدة جداً.

غابو: ـ ولكن، هل هذه هي البداية أم النهاية؟ لم نتوصل إلى ذلك بعد.

غوتو: ـ إنها البداية.

غابو: ـ انتظر. أول ما يجب على المرء أن يتعلمه هنا هو أن الأشياء ليست بهذه السهولة. لا يمكنك أن تقول إنها البداية إذا كنت لا تعرف ما هي النهاية.

غوتو: ـ لقد كانت ضربة حدس... هاجس قلبي.

إغناثيو: ـ الشاب يتظاهر بأنه الحفيد والجدة تنتبه إلى الخدعة، لكنها تُجاريه. وفي النهاية، تقول له العجوز إن لديها شيئاً تريد أن تعترف له به: إنه ليس ابن أمه المزعومة وهو بالتالي ليس حفيدها حقاً. وهي لا ترتبط معه بأي التزام.

غوتو: ـ يا للسرعة التي تدهورت بها القصة إلى الميلودراما!

غابو: ـ أنا لم أصل مطلقاً إلى هذا الحد. فأبعد ما خطر لي هو أن الشاب الغرينغو ينتبه إلى الوضع، ويبدأ بتوجيه الأمور إلى أن يستولي على كل شيء.

غابرييلا: ـ وماذا لو أن البحار كان يعرف مسبقاً بأنهم ينتظرونه؟ فالفتاة

تظن أنها «اكتشفته» في الميناء، أما هو فيعرف أنها ستختاره. هذه ستكون النهاية. وقبل ذلك نقدم كل علاقة الحفيد بالجدة. أو ربما أنه ليس حفيدها، ولكن هناك علاقة حنان قوية بينهما.

غابو: ـ الاستبدال يحدث إذاً عندما يموت الحفيد. ويكون الحفيد قد روى كل شيء للبحار، فيقرر هذا الأخير منذ ذلك الحين أن يحل محله ويضع خطة محكمة بحيث تجري الأمور بالضبط مثلما نراها تجري.

غابرييلا: ـ والفيلم سينتهي هكذا: بوصوله إلى الميناء.

إغناثيو: ـ ولا يتعرض لأي مخاطرة؟ من الممكن أن يقتلوه.

غابو: ـ هذا هو الجيد في السينما، يمكنك فيها أن تقتل كل من يفيض عن حاجتك.

إليزابيث: ـ من الممكن أن هذا الرجل يعيش دراما البحث عن هوية. فاندمج بقوة في شخصية الحفيد إلى حد أنه لم يعد قادراً على العودة لأن يكون هو نفسه. لقد تحول إلى شخص آخر.

مونيكا: ـ يتقمص بقوة شخصية الآخر فينتهي متحولاً إلى الآخر. هذه فكرة جيدة. ولكن هناك أشخاصاً كثيرين يجب أن يساندوا الكذبة؛ فقد كان للحفيد أصدقاء، وربما أكثر من خطيبة واحدة...

غوتو: ـ لقد مضى وقت طويل. ولا أحد...

غابو: ـ لا يمكن أن يكون قد مضى وقت طويل. فالشاب في سن الخدمة العسكرية.

إغناثيو: ـ إنه ضابط في البحرية. وعمره خمس وعشرون أو ثلاثون سنة.

مانولو: ـ فلنجعل الأمر معكوساً. ليس هو من دبر الخدعة، وإنما الناس الذين ينتظرونه ومعهم الصورة. إنه ضحية.

غابو: ـ ليس هناك أي شيء محدد بعد.

مانولو: ـ يصل الشاب، يوافق على المشاركة وعندما يظن أنه بدأ يكسب الثروة وثقة العجوز، يكتشف أنه مجرد أداة يتلاعبون بها، وأن العجوز نفسها متواطئة في العملية. ويتعرض رجلنا للخطر بالطبع.

غوتو: ـ ولكنه يتكشف في النهاية أنه الحفيد الحقيقي الذي كان يعتبر ميتاً. إنه الآن المنتقم، ومن سيعيد الأمور إلى نصابها.

غابو: ـ أفضل قصة استبدال كُتبت على الإطلاق هي **الكونت دي مونت كريستو** لإدمون دانتس. ويجب الانتباه إلى عدم الوقوع في تكرارها.

مانولو: ـ في لحظة معينة، يؤكد هو أنه **ليس** الحفيد، لكن الجدة تفكر بأن ثمة خدعة في ذلك، لأنها مقتنعة بأنه هو.

غابو: ـ القصص لا تُبنى على القاعدة وإنما على الاستثناءات. فالقصة تكون أكثر تشويقاً كلما كان فيها قدر أكبر من المصادفات. ولكنها يجب أن تكون مصادفات أصيلة وفريدة. ويجب أن تفاجئ الآخرين. ما زلنا لا نعرف حتى الآن إذا ما كانت القصة تبدأ أم تنتهي بمجيء البحار. وهل سيكون المخدوع أم أنه يأتي كمحتال، إنها تنويعات يمكن أخذها في الاعتبار؛ غير أن هناك احتمالاً ثالثاً، وهو أن تتظاهر الجدة نفسها بأنها قد دخلت اللعبة فتحبس نفسها فجأة في غرفتها مع ذلك الشخص وتخبره بالسر كله. عندئذ ستنقلب القصة رأساً على عقب: فالشاب سيتحول إلى متواطئ مع الجدة لخوزقة الآخرين. الجميل في هذا العمل هو أنه يصلح كقصة يمكن قلبها ظاهراً وباطناً.

بيتوكا: ـ لقد خلفنا وراءنا مسألة الوصية.

غابو: ـ يجب ألا نقيد أنفسنا بهذا الأمر. ففي سياق القصة يتوجب علينا أن نضيف العناصر أو نحذفها.

بيتوكا: ـ إننا بحاجة إذاً إلى معرفة أي الخيارات هو الأكثر جاذبية. أو الأكثر إنتاجية.

غابو: ـ ويجب أن نعرف من هو الذي يروي الحكاية. أعني وجهة النظر التي سنروي من خلالها القصة.

بيتوكا: ـ ألا تكون وجهة نظر المشاهد؟

غابو: ـ والمشاهد... هل تراه يفضل أن يكون متواطئاً أم أن يفاجئوه؟

بيتوكا: ـ يمكن له أن يكون متواطئاً معه، أعني مع البحار، فهو الذي سيأتي بالمفاجأة.

غابو: ـ لكن البحار ـ في النسخة الأصلية على الأقل ـ ليس هو الراوي. فهو سيدخل فجأة في قصة لها حيثياتها. ففتاة الصورة هي التي تعرف في تلك اللحظة ما الذي يحدث. ولهذا يجب علينا أن نتساءل: ما هي وجهة نظر الراوي؟ ومن خلال مَنْ سنقوم برواية القصة؟

بيتوكا: ـ يمكن للسيناريو أن يبدأ به [البحار]. لا شيء يمنع أن يكون هو من يكتشف الفتاة في الميناء.

غابو: ـ سيكون فيلماً آخر. ولماذا سنفضل هذه البداية على الأخرى؟ ليس هناك أي مبرر. يمكن لأحدنا أن يفعل ما يشاء، ولكن شريطة البقاء مع بدايتين. أنا لا أقول إنه ليست هناك احتمالات أخرى، لكننا إذا أردنا التقدم، فعلينا أن نحسم الأمر. أنا أقترح أن نلتزم بالفكرة الأصلية: هناك سفينة راسية، بعض البحارة ينزلون إلى البر، ثمة فتاة تحمل صورة وتجد الشخص الذي تحتاج إليه... ولنترك الآن مسألة البداية أو النهاية الحاسمة دون تحديد، فهي ترتبط بنوع آخر من المشاكل: هل تبدأ القصة هناك أم تنتهي؟

إغناثيو: ـ الجدة لا تريد توزيع ثروتها ما لم يكن أفراد أسرتها، ومعهم الحفيد المحبوب، حاضرين. والفتاة والآخرون يعرفون أنها تموت.

بيتوكا: ـ أما الجدة، فلا تعرف.

غابو: ـ بل تعرف، لكنها تتظاهر بأنها لا تعتقد ذلك.

إغناثيو: ـ وعندما يخبرونها بأن الحفيد قد وصل، تقرر الجدة إعلان وصيتها: كل ثروتها تتركها له. ولسبب غريب يتحول المحتال إلى الوريث الوحيد للعجوز. لقد كانت الفتاة قد وعدته بألفي أو ثلاثة آلاف دولار، وها هو الآن، فجأة، صاحب ثروة طائلة.

غابو: ـ إذا استطعت أن تفسر لنا ما هو ذلك «السبب الغريب»، فستكون لدينا قصة مكتملة. ولكنك لا تستطيع أن تقول إن طفلاً يولد في بيت لحم ويخرج في أحد الأيام لاجتراح معجزات، ثم تضيف بعد قليل: «ولسبب غريب» صلبوه. لو أن الحياة تسير هكذا، تحركها «أسباب غريبة»، فسيكون هذا العالم مخموراً.

إغناثيو: ـ أعني لأسباب لم تتضح لنا بعد.

غابو: ـ يجب أن يستقر في رؤوسنا أن العثور على خيط قصة هو أمر شاق جداً. إنه يتحقق، أجل.. ولكن ليس في دقيقة واحدة. وما لا يمكن عمله هو الانقياد وراء حلول سهلة. يجب على أحدنا أن يرتاب، وأن يتجادل مع نفسه. فما يريده الناس هو أن نروي لهم أموراً عن الناس، قصصاً يمكن لأحدهم أن يجد نفسه فيها، والتوصل إليها يتطلب عملاً.

إغناثيو: ـ ألم تُخترع حتى الآن آلة لصنع الحكايات؟

غابو: ـ أفترضُ أنها قد اخترعتْ.

غوتو: ـ وهي تعمل على تيار قوته *110* أو *220* فولتاً على السواء...

مانولو: ـ وإذا ما انقطع التيار الكهربائي؟

غابو: ـ ستكون هذه إحدى حكايات الآلة.

إليزابيث: ـ أنا تروقني فكرة التعاقد مع حفيد مزيف لأن الجدة تطالب بمجيئه كي تفتح الوصية. ولكن المحتال، خلال الأيام التي يعيشها مع الأسرة، يأخذ بالتماهي مع شخصية الميت الذي جاء ليحل محله حتى يصبح مسكوناً به. وليس هناك بين الفتاة وبقية أفراد الأسرة من يعرف مع من يتعاملون في الواقع. وعندئذ تنقسم الأسرة نفسها إلى فريقين. فهناك من جهة من يريدون مساندة الحفيد المزيف لكي يتقاضى جزءاً من الميراث ويحتفظون هم بالبقية، وهناك في الجهة الأخرى من يقررون بأن الطريقة الوحيدة لحل المعضلة هي في تصفية الشاب جسدياً.

غابو: ـ أنا تعجبني فكرة أنهم سيتواطؤون جميعهم في النهاية لقتله. غير أنه يجب علينا أن نؤسس للقرار.. أن نبحث عن «السبب الغريب» الذي يدفعهم إلى التوصل إلى اتفاق فيما بينهم.

إغناثيو: ـ أظن أن الحل عندي.

غابو: ـ كيف؟ نحن لم نتقدم في الفكرة وهاأنتذا تملك الحل؟

إغناثيو: ـ يسمحون للشاب بالقيام بدوره، غير أن ما نكتشفه عند فتح الوصية هو أن الجدة لم توصِ بثروتها لأي واحد منهم، وإنما أوصت بها لـ...

غابو: ـ لمدرسة سان أنطونيو للسينما والتلفزيون.

إغناثيو: ـ هناك بوليصة تأمين دسمة باسم الحفيد، لكن الأقارب لا يستطيعون الحصول على قيمتها ما لم يُعثر على جسده.

غابو: ـ ولكن، كم من الوقت مضى على وفاة الحفيد؟

إغناثيو: ـ سنة. وهم بحاجة إلى الجثة ـ إنهم بحاجة إلى جسد في الواقع ـ لكي يتمكنوا من قبض قيمة التأمين، وهكذا... هل تتصورون ذلك؟...

غوتو: ـ يا للبحار المسكين.

غابو: ـ في أثناء ذلك تبقى السفينة راسية في الميناء، وفي مساء يوم الأحداث، يجرون تفقداً على متن السفينة ولا يكون رجلنا حاضراً.

غابرييلا: ـ يمكن للأحداث كلها أن تجري ما بين صباح ومساء اليوم نفسه.

غابو: ـ تصل السفينة في الثامنة صباحاً وتغادر في السادسة مساء. وهذا تحدٍ حقيقي بالنسبة إلينا.

مانولو: ـ خلال وقت قصير كهذا لا يمكن أن يحدث تبدل في هوية الرجل.

غابرييلا: ـ إننا نقوم ببناء قصة دون أن نتوقف عند الأسباب. ما هي الأسباب التي دفعت الفتاة للذهاب بالصورة إلى الميناء؟

غابو: ـ أنا ألمحت إلى بعض الأسباب: أهواء الجدة، الوصية... ولكن إذا لم تعجبكم فاستبدلوها.

غوتو: ـ ربما يريدون أن يحتفلوا بعيد ميلاد الجدة الأخير بكل أبهة.

إليزابيث: ـ هناك فيلم للأخوين تافياني، مقتبس من عدة قصص لبيرانديللو... في صقلية ثمة امرأة أمية تملي رسائل موجهة إلى أبنائها المهاجرين، وهناك شخص يتظاهر بأنه يكتب ما تمليه ويرسل تلك الرسائل التي لم تكن تصل إلى أحد بالطبع. وفي قصتنا، تعتقد الجدة بأنها كانت على اتصال دائم مع حفيد روحها، لكن ذلك كله لم يكن سوى خدعة.

غابو: ـ أفراد الأسرة يتظاهرون بأنهم يرسلون الرسائل ويتلقونها، يجرون اتصالات هاتفية مع الحفيد المزعوم ويردون عليها...

مانولو: ـ هل الجدة بلهاء؟ لقد بدأت أكره هذه العجوز المسكينة.

إليزابيث: ـ من الجليّ تماماً أن هناك علاقة أوديبية ما بين الجدة والحفيد.

غابو: ـ أشعر بالحاجة إلى تصور العجوز جسدياً. كيف ترونها أنتم؟ أترونها مجنونة تستخدم قبعات قش كبيرة؟

غابرييلا: ـ ربما كانت ممثلة مشهورة في زمنها.

غابو: ـ إنها امرأة بدينة، هائلة، مندسة على الدوام في فراشها، ما بين وسائد من الساتان... إنها ألمانية. وأول ما تفعله عندما يصل حفيدها المعبود، هو أنها تجرجر نفسها إلى أحد الكباريهات.

غابرييلا: ـ هذه الجدة لا تتوافق مع نمط الشخصية الذي كنا نتداوله حتى الآن.

غابو: ـ الحقيقة أن الجميع يعاملونها على أنها عجوز بائسة وهم يبقونها محشورة في فراشها عملياً. أما الآن، عندما ترى الحفيد، فإنها تقرر الانتقام: تلبس مثل ملكة وتنفذ رغبتها في الرقص على حلبة الرقص في كباريه مشهور. وهي تمسك بذراع الحفيد المحبوب.

غابرييلا: ـ لقد عادت إلى الحياة.

غابو: ـ كانوا قد أخذوا الحفيد عندما كان في السادسة أو السابعة من عمره؛ وهو الآن في الثلاثين أو الخامسة والثلاثين.

إليزابيث: ـ جميعهم يعتقدون أنها ستموت من التأثر عندما تراه.

غابو: ـ لكنها تنهض وتُثبت أنها حية أكثر من أي وقت مضى. وعندئذ لا يبقى أمام الأسرة من مفر سوى دس السم لها.

إليزابيث: ـ يمكن للعجوز أن تكون كذلك نمطاً من ريبيكا: الجميع يتحدثون عنها، ولا أحد يراها.

إغناثيو: ـ وماذا لو كان كل ما تريده الفتاة من البحار ببساطة هو أن يقتل العجوز ويختفي؟

غابو: ـ وما الحاجة في هذه الحالة إلى الصورة وإلى التشابه مع الحفيد؟

إغناثيو: ـ من أجل ترسيخ ثقة العجوز به. بل أكثر من ذلك، فهم لا يعرضون على البحار أي شيء... لا يحدثونه عن الجريمة إلا بعد أن يتولى دور الحفيد.

غابو: ـ ولكن عليه أن يثبت حضوره في السفينة. لا يمكنه أن يختفي من هناك هكذا ببساطة ودون مقدمات أو أسباب.

إغناثيو: ـ يمكنه الصعود إلى السفينة مرة في اليوم، ولم لا؟

غابو: ـ حسن. لقد جاءت السفينة إلى الترسانة. وستبقى هناك عدة شهور في التصليح. لا يمكنك أن تشكو يا إغناثيو، إننا نسهّل لك مهمتك.

إغناثيو: ـ بمجيء الحفيد المزعوم تكتسب العجوز حياة جديدة. وعندئذ، حين تدخل في اللعبة كل قضية الميراث، ينتهي بهم الأمر إلى أن يقترحوا عليه أن يقتل العجوز: أن يفعل ذلك في اللحظة المناسبة، ثم يصعد خفية إلى السفينة، ويرجع إلى بلاده ولا يعود أحد إلى الحديث في القضية. هذا هو ما يقنعونه به.

غابو: ـ ولماذا يوافق هو على هذا الاتفاق؟ هل من أجل المال فقط؟

إغناثيو: ـ أجل. ولكن ما لا يعرفه هو أن كل شيء مهيأ كي تكتشفه الشرطة. إنهم ينصبون له فخاً. فيقتل الجدة، ويذهب إلى السجن، ويحصل الأقارب على الميراث.

غابو: ـ آه، هكذا! ألا يبدو هذا كله شديد السهولة؟ ها أنتذا تحلّ في سبع دقائق مشكلة قصة نحاول حلها منذ سنوات عديدة!

غابرييلا: ـ أظن أن أحد نواقص القصة هو أننا لا نعرف الأسرة. فالأسرة تبدو لنا دائماً ككتلة من الأشرار. ألا توجد تناقضات ما بين أفرادها؟

غابو: ـ هذا صحيح. يجب علينا أن نعرف أي نوع من الأسر هي هذه الأسرة. ثم البحار نفسه، من يكون؟ هل يتكلم الاسبانية مثلاً؟

غابرييلا: ـ يجب عدم استبعاد هذا الاحتمال. وسيكون توافقاً مثل أي توافق آخر.

غابو: ـ من الواضح أنه لا بد للحفيد، عند بلوغ الأمور هذا الحد، من أن

يكون يتيم الأب والأم. ولهذا السبب تحبه الجدة أكثر من الآخرين. إنه استمرارية أبيه، ابن العجوز المفضل.

مانولو: ـ يمكن للأبوين أن يكونا على قيد الحياة، لكنهما مطلقان وليس هناك أي اتصال بينهما.

غابو: ـ لا. يجب أن يكونا ميتين. لم يعد أمامنا الآن مناص من تسهيل الأمور.

غابرييلا: ـ إذا كان الأبوان ميتين. فلماذا لم يلجأ أحد إلى أسرة الأب كي تتولى مسؤولية اليتيم المسكين؟

بيتوكا: ـ لأنه لم يعد طفلاً. فعليه، وقد مات أبواه، أن ينظم وثائقه الشخصية، وأن يؤدي خدمته العسكرية.

غابو: ـ ثمة معلومة قد تساعد في إضفاء المصداقية على القصة: لقد كان الحفيد بحاراً عندما مات. ولهذا فإنهم يبحثون عن بحار. ولدى الجدة صور للحفيد وهو بالزي الرسمي للبحرية.

بيتوكا: ـ انتسب إلى البحرية عندما مات أبواه. يجب أن يكون عمره أكثر من ثمانية عشر عاماً، وهذه هي السن التي يلتحقون فيها بالخدمة العسكرية في الولايات المتحدة.

غوتو: ـ لا يمكن أن تكون لدى الجدة صور له وهو بالزي البحري لأنها ستتنبه إلى الاستبدال. منذ كم من الزمن تلقت الصور؟

غابو: ـ لقد أرسل لها الحفيد صوراً فورية، لا تتميز فيها الملامح جيداً. ثم إن الشاب الآخر يشبهه فعلاً.

غابرييلا: ـ وابن العجوز، أعني أبا الحفيد ـ ولندعه خوسيه ـ كان قد تزوج من أمريكية. يموت خوسيه وتقرر أرملته أن تأخذ صغيرها إلى الولايات المتحدة. وتضطر الجدة، وفي قلبها غصة، إلى الموافقة على أخذ حفيدها الحبيب بعيداً عنها.

غابو: ـ من الجيد معرفة هذا كله، لأنه قد يأتي قارئ أو مشاهد ويوجه إلينا على حين غرة هذا النوع من الأسئلة فيزلزل لنا القصة كلها.

غـابرييلا: ـ تمـر الـسنون.وتمـوت الأرملـة عنـدما يكـون ابنهـا علـى وشـك الدخول إلى الكلية البحرية. وتكون الجدة مطلعة على كل ذلك فـي حينه.

غابو: ـ فتكتب إلى الحفـيد: «لماذا لا تأتي؟ تعال لتتعرف على أسرتك».

غـابرييلا: ـ ربمـا يمكـن لأحـدنا هكـذا أن يفسر ذلـك الحـب المختلط بالأسى الذي تشعر به العجوز تجاه هـذا الحفـيد. وهنـاك غيرة العـم ـ فلنسمه بيدرو ـ، الابن الذكر الآخر للجدة.

غـابو: ـ وبيـدرو هـذا، يمكنـه عنـدما يحـين الوقـت أن يحـرض علـى الجريمة...

غابرييلا: ـ هو لم يحب أمه أبداً، أو من الأفضل القول إنه لم يشعر أبداً بأنها تحبه. لقد كان خوسيه هو الابن المفضل على الدوام. أما الفتاة بالمقابل، ابنة بيدرو، فتحب الجدة. وربما تقع كذلك فـي غرام ابن عمها المزعوم منذ أن تراه فـي الميناء.

إليزابيث: ـ هذا يعني أنه كان للجدة ابنان: خوسيه، وهو الابن المفضل الذي يموت ويترك زوجته الغرينغية أرملة، وبيدرو الذي راح يراكم الأحقاد على امتداد السنين. إنه والد الفتاة. وبالمناسبة، إن بيدرو وزوجته على السواء يجعلان حياة خوسيه والغرينغية مستحيلة، وربما أن هذه الأخيرة تغادر بسبب ذلك... والآن، عندما يرجع الحفيد المزعوم، يُطلق بيدرو آلية المأساة. هو وزوجته، لأنها امرأة شريرة أيضاً.

غوتو: ـ وسيكونان هما من يدبران عملية قتل الجدة.

غابرييلا: ـ أما الفتاة بالمقابل فلا يراودها الشك فـي شيء. بل إنها تقع سراً فـي غرام الشاب.

غابو: ـ أنا أفضل أن يجري كل شيء خلال أسبوع، بينما السفينة راسية فـي الميناء.

غـابرييلا: ـ المسألة ليست معقـدة. فلدينا نصف دزينة من الشخصيات فقط.

إليزابيـث: ـ هنـاك أمـر لم يتضح بعـد: إذا كـان الحفـيد الحقيقـي قـد

مات، فلماذا لا يخبرون العجوز بذلك فجأة كي تصاب بسكتة قلبية، وينتهون من هذه المسألة؟

غابو: ـ لأن موت العجوز في هذه الظروف سيكون مشكلة بالنسبة إليهم، ربما هي مشكلة متعلقة بالميراث. ولكن، هناك سبب ما مازلنا لا نعرفه، يجعلهم بحاجة إلى أن يكون الحفيد المزعوم موجوداً.

غابرييلا: ـ هم يعرفون أن العجوز ستتنازل له عن كل ثروتها.

غابو: ـ يا للأسف! هل هي دراما نقود فقط هذه التي نصنعها؟ ألا يمكننا التفكير في شيء أكثر أصالة؟

إليزابيث: الحفيد الحقيقي لم يمت. لقد فقدوا الاتصال به، لكنهم يعرفون أنه حي. بل أكثر من ذلك، فلنرجع إلى الفكرة البدائية بأنهم جعلوا العجوز تعتقد بأنهم كانوا على اتصال معه طوال ذلك الوقت.

غابو: ـ لقد خطرت لي الآن خبطة مدوية: الحفيد لم يكن له وجود قط. فخوسيه والغرينغية جعلا العجوز تعتقد أنهما أنجبا ابناً وقد قاما بإرسال بطاقات عيد ميلاد وصور أطفال آخرين.

غوتو: ولماذا فعلا ذلك؟ ما الذي يرميان إليه من هذا؟

غابرييلا: ـ كانت الغرينغية حاملاً وأجهضت. ولم يشاءا أن يخبرا العجوز بذلك.

غابو: ـ اخترعا الحفيد حتى لا يفقدا روابطهما مع الجدة.

إليزابيث: ـ ولكن هذا يُبطل المشهد الأول، أعني مشهد الفتاة حاملة الصورة في الميناء.

غابو: ـ لا، لأنهما كانا يرسلان صوراً، ورسائل، وذكريات...

غوتو: ـ العجوز تحتفظ بسر لن تخبره إلا للحفيد، ولا أحد سوى الحفيد. ولهذا فإنهم بحاجة إلى البحار أيضاً.

غابو: ـ نحن ندور حول هذا الأمر منذ سنوات: العجوز تحتفظ بسر، أجل، ولكن ما هو هذا السر؟ ويبدأ أحدنا بالتفكير في أنه لا أهمية لأن يكون الحفيد حياً أو ميتاً أو حتى لو أنه لم يوجد على الإطلاق. منذ أن ينزل

البحار من السفينة وتقترب منه الفتاة لا تعود هناك طريقة لوقف هذه القصة.

إغناثيو: ـ ولكن لا توجد كذلك طريقة للتقدم بها.

غوتو: ـ لدى العجوز ابنان، أليس كذلك؟ وماذا لو أن أحدهما، المدعو بيدرو، لم يكن ابنها في الواقع؟

إغناثيو: ـ لا حاجة إذاً إلى الحفيد في هذه الحالة.

غابو: ـ يخترعون لها حفيداً ليبتزوا منها الأموال. ولكن لو فكرنا جيداً، ألا ترسل الجدة نقوداً إلى خوسيه وزوجته الفرينغية دون وساطة الحفيد؟ أي نوع من النساء هي؟

غوتو: ـ إنها جدة قاسية.

إليزابيث: ـ وشديدة البلاهة، بحيث تسمح لهم بأن يخدعوها طوال كل تلك السنوات.

غابو: ـ لنتخلَّ عن درامية اختلاق الحفيد. فالدراما تتلخص في معرفة حاجتهم إلى ظهوره الآن. أنا أرى المشهد كما يلي: البحار الشاب يطرق الباب، يقدم نفسه على أنه الحفيد الضائع فتستقبله الجدة بالمعانقات. هل مات الحفيد الحقيقي أم أنه لم يوجد قط؟ لا أحد يعرف، ولا حتى المشاهد. متى سنكشف السر، أياً كان هذا السر؟ لا نعرف ذلك أيضاً. نواة القصة في حلول شخص محل آخر. فما إن يدخل البحار اللعبة، حتى يسقط كل ما عدا ذلك من تلقاء نفسه.

غوتو: ـ لماذا؟

غابو: ـ لأن الطرح بسيط جداً. الحل يجب أن يكون عبقرياً ومفاجئاً، ولكن ليست هناك حاجة إلى أن يكون معقداً.

غوتو: ـ وماذا لو أننا روينا قصة أب وابنه بدل أن تكون قصة جدة وحفيد؟ فالبحار لا يحل محل حفيد، وإنما محل أب.

غابو: ـ الفكرة ليست سيئة. هناك طفل بلا أب في الأسرة. أو بكلمة أخرى، طفل لا يعرف أو لا يتذكر أباه. فهم يقولون له دائماً بأن الأب يقضي حياته في الترحال لأنه بحار. ولكن تأتي اللحظة التي لا يعود فيها تأخير

حضوره ممكناً، فيقررون الحصول على أب للطفل. ولم لا؟

غوتو: ـ ويقدمون له الأب المزيف؟

غابو: ـ هذا دور يمكن لهم أن يسندوه إلى أي صديق للأسرة لا يعرفه الطفل.

مانولو: ـ ونرفع العجوز عن كاهلنا.

غابرييلا: ـ لقد قمنا بالدوران في دائرة. وصلنا إلى نقطة موات.

غابو: ـ إنها محاولة أخرى فاشلة.

مانولو: ـ نحن نقول في ما بيننا، عندما يظن أحدنا أنه لا بد له من مواصلة تقليب قضية ما: «علينا أن نواصل إعطاءها ورشة». فهل تريدون أن نواصل «إعطاء الورشة» للطفل أم للعجوز؟

غابو: ـ لا أحد منهما. أنا لستُ معتاداً على تقديم نصائح، لكنني سأطلب منكم جميلاً: عندما تخرجون من الورشة، لا تواصلوا التفكير في القصة التي ناقشناها، لأنها ستسبب لكم عسر هضم. إننا هنا مثلما في ورشة نجارة، فعندما ينتهي أحدنا عليه أن يضع أدواته جانباً، ولا يحملها معه إلى البيت... تطفأ مجموعة آلات الشغل ولا يُعاد تشغيلها حتى اليوم التالي. أما إذا فعلتَ عكس ذلك، فماذا سيحدث؟ لن تستريح، تأتي في اليوم التالي مشوشاً، محمر العينين، محاصراً بكمية الأشياء التي تصورتها، والتي حلمت بها... وربما ليست هناك أي واحدة منها تنفع لأي شيء.

مانولو: ـ يبدو لي أنك أنت أيضاً لا تستطيع أحياناً أن «تطفئ الآلة»، فهناك قصص غير مكتملة لا يمكن لك أن تنتزعها من رأسك.

غابو: ـ أنا أقول إنها هواجس متقطعة. تأتي وتروح... أتذكر قصة بطريرك مكسيكي تحول إلى رئيس للجمهورية بفعل الظروف؛ وقصة امرأة تنتحر دون سبب ظاهر... لكنني أعتقد الآن أنه سيكون من الأفضل أن نناقش تجربة شخصية. فقد ثبت أنه حين ينطلق المرء من تجربة شخصية، يجد سهولة أكبر في التقدم بالقصة. إنها ليست أفضل ولا أسوأ، ولكنها ببساطة أكثر راحة. من يريد أن يجرب؟

إليزابيث: ـ أنا جرى لي أمر في نيويورك، قبل عشرين سنة...

غابو: ـ عفواً يا إليزابيث، لكنني أرى أن غوتو أيضاً لديه ما يرويه. هل تعطينه الكلام؟

إليزابيث: ـ أجل، بالطبع. أعذروني. لم أنتبه إلى أنه كان هناك متطوع آخر.

غابو: ـ هيا يا غوتو، اروِ لنا هذه المغامرة...

الصوفا

غوتو: ـ قبل بضع سنوات ذهبت لقضاء الصيف مع أسرتي في منتجع باريلوتشي، وهناك تعرفنا على زوجين من بوينس آيرس يبدوان كأنهما في شهر العسل. لقد كانا لطيفين جداً. وأتيحت لنا الفرصة لنأكل معاً، ونخرج في رحلات معاً، ووصل الأمر إلى قيام نوع من الصداقة في ما بيننا. علمنا أنهما متزوجان منذ عدة سنوات، وأن لديهما أبناء، وأنهما يديران وكالة للاتصالات الشخصية، كجسر بين أناس يريدون التعرف على أشخاص مشابهين لهم...

إليزابيث: ـ وكالة قلوب متوحدة...

غابو: ـ هذا جميل. أرغب في أن نركب قصة جيدة عن القلوب المتوحدة.

غوتو: ـ بعد شهور من ذلك، عندما انتقلتُ إلى بوينس آيرس لأدرس السينما، جاء أبواي لزيارتي وقررا الاتصال ببيتر لتحيته ودعوته لتناول القهوة. وكنت أعيش حينئذ في فندق قريب من شقته.

إليزابيث: ـ بيتر هو الزوج الذي تعرفتم عليه.

غوتو: ـ أجل. وقد جاء ـ وكان لطيفاً كالعادة ـ وأخبرنا بأنه قد انفصل عن زوجته وأنهما مازالا يمارسان العمل نفسه، منفصلين. وأنه يعيش وحده، في شقة من غرفتين؛ وعندئذ بالذات دعاني للعيش معه. قال لي: «عليك فقط

أن تشتري صوفا وتضعها في الصالة لتنام عليها». وقد كان العرض مغرياً بالنسبة إليّ، لأن الفندق كان غالياً على الرغم من تواضعه. وهكذا اشتريت الصوفا، وأخذتها إلى البيت، وأوضح لي بيتر: «حسن، اسمع.. يجب الانتباه هنا إلى أمر واحد فقط: عليك أن تغادر الشقة عند الظهر ولا ترجع إلا بعد العاشرة ليلاً، لأني أترك الشقة خلال هذا الوقت لطبيبة نفسية صديقة، تستخدمها كعيادة.» لا بأس، في كل يوم كنت أغادر الشقة ظهراً، فأزور صديقاً، وأجول في أنحاء بوينس آيرس لأتعرف على المدينة، ثم أذهب إلى المعهد ـ فهذا هو سبب وجودي هناك ـ وأنتهي من الدروس في حوالي الساعة الحادية عشرة ليلاً. وهكذا كنت أعود إلى الشقة في منتصف الليل تقريباً.

إليزابيث: ـ وكل شيء على ما يرام.

غوتو: ـ دون أية مشكلة. روتين محض. إلى أن كانت ليلة وصلتُ فيها إلى البيت في الساعة المعهودة، صعدت في المصعد، وخرجت إلى الممر، أخرجت المفتاح، فتحت الباب... وكان ذلك كما لو أنني أدخل موقع تصوير أفلام بورنو!

غابو: ـ هذا ما كان متوقعاً.

غوتو: ـ صحيح؟ أنا لم أكن أتوقع ذلك.

غابو: ـ أنتَ كنت طفلاً ساذجاً. كنتَ آتياً من الأقاليم الداخلية.

غوتو: ـ أجل، يجب عليّ أن أعترف بذلك. وعندما رأيت أن على صوفتي...

غابرييلا: ـ هذا هو ما منحك الشجاعة. فقد كانوا يستخدمون صوفتك.

مانولو: ـ يستخدمونها في جلسة تحليل نفسي عملية.

غوتو: ـ تصوروا كم كان مقدار دهشتي. لقد كانت هناك صديقة لبيتر، وكان قد عرفني عليها في إحدى المرات، تمسك بالصوفا ومعها رجلان. وفي الجهة الأخرى، كانت هناك امرأة ـ لم أكن قد رأيت وجهها قط ـ مع رجل آخر بجانبها. وقفت أتأملهم مذهولاً، والتفتوا هم ونظروا إليّ كما لو أنهم ينظرون إلى شبح. ولم أجد ما أقوله سوى: «المعذرة»، وأغلقت الباب. كنت أرتجف، وفكرت: «أأكون قد أخطأت بالشقة؟».

غابو: ـ ألم تتعرف على صوفتك.

غابرييلا: ـ لا تكن قاسيا يا غابو. دع الفتى يكمل حكايته.

غوتو: ـ كانت صدمة رهيبة. هرعت إلى المصعد وبينما أنا أنتظر وصوله رأيت صديقة بيتر تلك تخرج وثدياها مكشوفان، وتقول لي: «آه، اعذرني يا غوتو، لقد أعارني بيتر الشقة لأقيم حفلة صغيرة مع الأصدقاء... لن أدعوك إلى الدخول لأن هؤلاء الزعران سيأخذونك».

مانولو: ـ سيأخذونك؟

غوتو: ـ أنت تعرف ما الذي يعنيه هذا، أليس كذلك؟

مانولو: ـ يا لهم من برابرة! أعتقد أنها كانت تمزح.

غوتو: ـ أنا لم أحاول التأكد من ذلك. وقد بقيت المرأة هناك في الممر، تقول لي إن الحفلة قد انتهت، وإنها ستخرج لتناول فنجان قهوة معي...

غابو: ـ إنها تريد مواصلة العربدة معك.

غوتو: ـ وصل المصعد، فحييتها مودعاً ونزلت، وبينما أنا أجتاز بهو المبنى رأيت بيتر قادماً وهو ينظر إلى ساعته. يبدو أنه كان ينتظرني في الأسفل، لكنه ابتعد لحظة على ما يبدو، وكان ذلك في الوقت الذي جئت أنا فيه.

غابو: ـ كان يريد أن يوقفك.. أن يمنعك من الصعود.

غوتو: ـ وكان يبدو قلقاً. قال لي: «تعال يا غوتو لنلعب جولة بلياردو، ولتشرب معي كأساً من الجن». رباه، في مثل هذه الساعة! مشينا ثلاث كوادرات ودخلنا إلى صالة بلياردو. أخبرته بما حدث، فقال لي: «أجل يا رجل، أجل.. لقد نسيت أن أخبرك، فهذه الصديقة طلبت مني أن أعيرها الشقة لتقيم فيها حفلة». بقينا هناك حوالي ساعة من الزمن. وعندما رجعنا، ذهبت إلى المطبخ لأبحث عن شيء ما لم أعد أتذكره، وحين فتحت درج أدوات المائدة، رأيتُ حزمة أوراق نقدية، ما يعادل ثمانين دولاراً تقريباً. أغلقت الدرج بسرعة دون أن ينتبه إلى ذلك. وكانت هناك على الأرض عدة علب بيتزا وحوالي عشر زجاجات شمبانيا فارغة، فكان هو يتظاهر بالبلاهة، ويأتي ليقول لي: «انظر كيف تركوا لي البيت»، لكنه فتح درج أدوات المائدة في أثناء ذلك وأخرج النقود، دون أن يلاحظ أنني انتبهت إلى الأمر.

إليزابيث: ـ لقد كان لدى الرجل بيت مواعيد في الواقع.

غوتو: ـ ربما كان يخدع السذج الغافلين بأن المرأتين هما من النساء المتوحدات اللواتي يبحثن عن نصفهن الآخر.

غابو: ـ وكان يتقاضى أجر شقة الغراميات، لكن الصوفا جاءته بالمجان.

مانولو: ـ كان عليه أن يدفع لك عمولة يا غوتو.

إليزابيث: ـ ولكن شقة غراميات بيتر تبدو متواضعة على أي حال بالمقارنة مع شقة جوزيه كارلوس الفيس دوس سانتوس.

غوتو: ـ أنا واثق من ذلك. ولكنني أعود إلى قصتي: بعد أسبوع من ذلك، وبينما أنا في المعهد مع جماعة من الزملاء ـ وكنا نستعد لتصوير فيلم قصير ـ رن جرس الهاتف، وكانت تلك المرأة، صديقة الصوفا، وقد قالت لي: «آه، كم جميل أنك موجود يا غوتو... أنا وصديقتي فُتنا بالوجه الذي أبديته حين رأيتنا في ذلك اليوم. إننا مجنونتان بك.. لماذا لا تأتي لتتناول فنجاناً من القهوة معنا؟» داخلني الخوف، ولم أجد ما أقوله لها سوى إنني سأتصل فيما بعد، لكنني لم أتصل بالطبع. الواقع أنني كنت أشعر بأن شيئاً رهيباً سيحدث لي إذا ما اتصلت بها.

غابو: ـ شيء رهيب أو لذيذ.

إليزابيث: ـ أو خطير.

غوتو: ـ لقد ارتعبت إلى حد أنه قبل أن ينقضي الشهر كنت قد انتقلت من البيت. وذهبت إلى بنسيون.

إليزابيث: ـ ألم تر بيتر بعد ذلك؟

غوتو: ـ لم أعد إلى الاتصال به مطلقاً. وفي كل لحظة كانت تداهمني الشكوك: ما الذي كان سيحدث لو أنني وافقت على تلك الدعوة إلى فنجان قهوة؟

غابو: ـ القصة جيدة جداً. وأصيلة جداً. لدي انطباع بأنها ستفسد إذا ما أضيف إليها شيء.

غوتو: ـ أترى أنها مناسبة؟

غابو: ـ ككوميديا.. وتنتهي بمشهد تذهب فيه أنت لترهن الصوفا في أحد بيوت الرهونات، وتكتشف هناك أن من تتسلم المرهونات هي تلك المرأة.

غوتو: ـ بجد.. ألا تحتاج إلى نهاية؟

غابو: ـ تصورها كقصة بوليسية. سيدة محترمة جداً، لها وجنتان مفضضتان، ترد على إعلان وكالة متخصصة في العلاقات العاطفية، معتقدة أنها ستجد نصفها الآخر فتقع في مصيدة.

غوتو: ـ أي نوع من المصايد؟

غابو: ـ لا أعرف. تقع في شيء غريب.. موقف غريب.

مانولو: ـ وماذا لو أن سيداً محترماً هو الذي يقع في ذلك الموقف الغريب؟ يذهب إلى الوكالة باحثاً عن أمر ما مثلاً.

غابو: ـ الشيء الوحيد الذي يمكنك أن تؤكده أنتَ يا غوتو هو أنك لن تمر بمفاجأة مثل تلك.

غوتو: ـ أتعني رؤية خمسة وجوه مثل تلك التي نظرتْ إليّ؟ لن أعرف مثل ذلك الأمر بالتأكيد.

غابو: ـ بدا لك وكأنهم على بعد شبر واحد من أنفك، أليس كذلك؟ لقد كانت لقطة زوم.

مانولو: ـ بزاوية منفرجة، من أجل التمكن من الإحاطة بالأشخاص الخمسة دفعة واحدة.

غابو: ـ ما هو واضح تماماً أنه إذا ما صُنع فيلم من هذه القصة، فيجب أن يكون عنوانه: **الصوفا**.

غابريلا: ـ **صوفا غوتو**.

مانولو: ـ **خمسة على صوفا**.

غوتو: ـ بالمناسبة، عندما انتقلت من البيت وذهبت لنقل الصوفا، انتبهت إلى أمر. لقد كانت هناك لطخة أحمر شفاه على حافتها... أهي من تلك المرأة التي كانت تعض عليها!

غابو: ـ لا تواصل يا غوتو، لأنك إذا واصلت على هذا الإيقاع فسيستمر الفيلم خمس ساعات، مثل النسخة الأولى من **الساموراي السبعة**.

غوتو: ـ لم أروِ هذه القصة لأحد قبل المجيء إلى هنا.

غابو: ـ لست أدري كيف ستتدبر الأمر لترويها بنبرة كوميدية. بالرغم من الأشياء الرهيبة التي قد تكون جرت!

إليزابيث: ـ **الصوفا** يمكنها أن تكون كذلك قصة المعرفة الأولية.. قصة شاب بريء، نشأ في مدينة في الأقاليم، يسافر إلى العاصمة ويكتشف هناك المهاوي القاتمة للنفس البشرية.

مانولو: ـ كم كان عمرك آنذاك يا غوتو؟

غوتو: ـ ثمانية عشر عاماً.

غابو: ـ هناك شيء لم يتضح لي. من هو بيتر؟ ما الذي كان يريده منك؟ لماذا دعاك للسكن في بيته، مادامت لديه التزامات غريبة؟

غوتو: ـ ربما لكي نتقاسم النفقات مناصفة. فقد كان في ضائقة مالية على الدوام. لقد كان عمره يزيد على الأربعين وكان مدمناً على الكحول تماماً: أظن أنه كان يشرب لترين أو ثلاثة لترات من الجن يومياً.

إليزابيث: ـ وهل كنتَ تدفع إيجاراً؟

غوتو: ـ لا، ولكنني كنت أتقاسم معه نفقات الهاتف، والكهرباء، والغاز...

غابو: ـ لو أننا نعرف لماذا أراد أن تكون أنت معه هناك لاكتملت لدينا القصة. ألا يكون قد وضع عينه عليك منذ تعارفكم في باريلوتشي؟

غوتو: ـ بأي معنى؟

غابو: ـ ألا يبدو لك غريباً أن يقدم لك بيته في حين لديه كل تلك المشاكل في التوقيت، والطبيبة النفسية، والصديقات، إلى آخره، إلى آخره؟ وماذا عن الزوجة؟ هل عدت إلى رؤية زوجته في بوينس آيرس؟

غوتو: ـ أجل، كانت تعيش مع أبنائها: ابنان من الزوج السابق، وواحد، وهو الأصغر سناً، من بيتر.

غابو: ـ أنت ما زلت حياً بمعجزة يا غوتو. فلأسباب أقل من هذا الذي فعلته أنت بدخولك بوداعة إلى مصيدة الفئران تلك، يمزقون رجلاً إلى أشلاء، ويدسونه في كيس ويرسلونه إلى الجحيم.

إليزابيث: ـ أأنت متأكد من أن الرجل لم يكن شاذاً جنسياً؟

غوتو: ـ إنه ليس كذلك، بل على العكس، فقد كان يأتي بصديقات إلى غرفته على الدوام.

مانولو: ـ صديقات أم متنكرون بزي صديقات؟ لعل الرجل كان أعسر.

غابو: ـ ألم يكن يُسمّنك لكي يبيعك؟

غوتو: ـ أنا؟ ليبيعني لمن؟ لنسائه؟

غابو: ـ لقد كان مهووساً كاملاً، ويمكنك أن تكون واثقاً من ذلك. وأنت وقعت بين يديه حين كنت فتى في الثامنة عشرة!

غوتو: ـ ربما كان مجنوناً بعض الشيء، لكنني لا أظن أنه كان خطراً. ولم يستمر الأمر في نهاية المطاف سوى شهرين أو ثلاثة أشهر... وبعدها حملت أمتعتي وذهبت إلى بنسيون. إلى بنسيون دون حمام ويغص بالفئران...

غابو: ـ ولكن كانت لديك صوفا خاصة بك وحدك، أليس كذلك؟

غوتو: ـ شكراً يا اليزابيث. يمكنك الآن أن تقدمي اعترافك...

غابو: ـ أجل، أخبرينا... ما الذي جرى لكِ في نيويورك منذ عشرين سنة؟

حول لا تطور الأنواع

إليزابيث: ـ لقد حدث ذلك في معرض ضخم، أو في سوق مهرجاني.. مكان يشبه ديزني لاند. وكان التجوال في المكان يتم في قطار صغير، مما يتيح للزائر التنقل من منطقة إلى أخرى في عالم المستقبل الذي يغص بمركبات فضائية، وتلسكوبات، وألعاب إلكترونية، وحرب نجوم... كل شيء هائل ومؤثر. وفي مُنطقة منفصلة، حيث يوجد ما يشبه حديقة حيوان

مخصصة للتعريف بالقارة الإفريقية، ينتصب قفص ضخم في داخله غوريلا. ومما يلفت الانتباه أن الغوريلا كان يجلس على حجر، متخذاً الوضع الطبيعي للإنسان الحكيم. لكنه حين يرى السائحين يقتربون، يسرع إلى الإمساك بقضبان القفص الحديدية ويبدأ الصراخ. أحسست بالخوف. وسرعان ما تحول خوفي إلى هلع عندما انتبهت إلى أنني أفهم صرخاته. فقد كان يصرخ: «بيندامونهانغابا، كاراغواتاتوبا!»... وكاد قلبي أن يخرج من صدري، لأن تلك الكلمات هي أسماء أماكن.. أسماء مدن برازيلية... أجل، أنتم تضحكون الآن، وأنا نفسي أضحك، لكنني أقسم لكم إن اضطرابي آنذاك بلغ حداً لم أعد أعرف معه ماذا أفعل. لقد أحسست بالغم لاكتشافي أن ذلك الغوريلا، أو بكلمة أدق، ذلك **الإنسان الحكيم**، هو في الواقع أحد مواطني: أحسست بالحزن، بالسخط، بالخجل... وعندما استعدتُ هدوئي، فكرت: هنا يوجد فيلم.

غابو: ـ كان لابد من البدء بالتساؤل عمن هو ذلك الرجل، وكيف كان يعيش في البرازيل، وكم من الأمور مرّ بها قبل أن يتحول إلى غوريلا نيويوركي. هل تلاحظون ذلك؟ إنه داروين مقلوباً! ليس كيف توصل الغوريلا للتحول إلى إنسان، وإنما...

اليزابيث: ـ إنه لا تطور الأنواع.

غابو: ـ قولي لي: ما الذي كان يصرخ به ذلك الكائن؟

اليزابيث: ـ إنها أسماء أطلقها السكان الأصليون القدماء. وهناك مناطق وشواطئ بالقرب من ساو باولو تسمى بهذه الأسماء، بيندامونهانغابا وكاراغواتاتوبا، بحيث إنني كنت أفكر بهلع وأنا أسمعه: «رباه، ما هذا! إنني أفهم لغة القرود!».

غابو: ـ وعندما انتبهت إلى أن الغوريلا هو في الواقع مواطنك، ألم يخطر لك أن تقتربي منه وتقولي له شيئاً؟

اليزابيث: ـ لا. لقد بقيت متحجرة، بكماء. ففي تلك اللحظة ظهر قطار صغير آخر يقترب، فأسرعت بالركوب كي أبتعد من هناك. وفي الطريق

بدأت أفكر: كيف وصل هذا التعيس إلى هنا؟ كيف وجد هذا الزنجي البرازيلي البائس الطريقة للبقاء على قيد الحياة في بلاد مثل الولايات المتحدة؟ لقد كان أمراً جنونياً.. سوريالياً.

غابو: ـ هل تقبلين الزواج من ذلك الغوريلا؟

غابرييلا: ـ من الغوريلا أم من الرجل الذي يقوم بدور الغوريلا؟

غابو: ـ إنني أفكر في إمكانية أن يكون ذاك الذي في القفص هو غوريلا، وليس رجلاً. غوريلا متعلم، ذو عادات حميدة، يتقن اللغة تماماً، لأنه كان قد ولد في بارابامبوبو أو أي مكان آخر مماثل... وتكتشفينه حبيساً في قفص، فيروي لك مأساة حياته... ما الذي تفعلينه في هذه الحالة؟

إليزابيث: ـ لا أعرف. وليست هذه هي على أي حال القصة التي أحب أن أرويها.

غابو: ـ لقد أردت أن أختزل الجانب الذي يهمني من القضية إلى العبث، وأعني جانب الاقتلاع... العزلة...

غابرييلا: ـ كائن بشري محبوس في قفص ـ ومعروض كقرد ـ يمكن أن يكون تورية جيدة.

غابو: ـ هل تتخيلون مأساة العبودية الإفريقية؟ في صباح أحد الأيام يترك الرجل زوجته وأبناءه في الكوخ ويخرج إلى الصيد. وفي هذا اليوم بالذات يمسكون به، يقيدونه بالحبال، ينقلونه إلى الشاطئ، يغلونه بالأصفاد، يحشرونه في قاع سفينة... لا امرأة بعد اليوم، لا أبناء بعد اليوم، لا شيء بعد اليوم... والأسرة تفكر: ما الذي يمكن أن يكون قد حدث؟ هل أكله أسد؟ هل أخذه الشيطان؟ أما هو، إذا ما بقي حياً بعد شهرين أو ثلاثة شهور من الإبحار، مكدساً مع آخرين في قاع السفينة، ما الذي سيشعر به حين يرى أنهم ينزلونه إلى البر، يبيعونه، يقتادونه إلى إحدى المزارع... ثم إلى العمل منذ شروق الشمس حتى مغيبها، تحت سوط مراقبي العبيد! أتتخيلون ما الذي يدور في تلك الرأس في لحظات الراحة القليلة؟ أتتخيلون شحنة الذهول، المرارة، الحزن، الحنين؟... كيف يمكنهم ألا يغنوا ويقرعوا الطبول ويرقصوا

كمن به مس كلما أُذن لهم بذلك؟ كان لابد لهم من رقية لذلك الرعب. كان لابد من البحث عن لغة تتيح لهم التعبير عن أنفسهم والتواصل فيما بينهم.

غابرييلا: ـ أجل، لأنهم عندما يقتلعونه من عالمه ويتركونه دون مرجعيات محددة ليفهم ويحاول أن يعبر عن الوضع الجديد. ربما لم يكن بإمكانه أن يصوغ بوضوح في لغته أفكارا مثل العبودية، الفراق، الحنين... لابد أن يكون مكرباً جداً ذلك الإحساس المفاجئ بأنه يطفو في خواء كامل.

غابو: ـ يجب أن نقوم في أحد الأيام بصنع فيلم لا يستخدم هذه الفظاعات التقنية المعقدة التي تستخدم الآن، ولا هؤلاء البشر الآليين الأشرار الذين لا ينفعون في شيء سوى إثارة الكوابيس للأطفال.

مونيكا: ـ إنه الاستخدام المنهجي للرعب. وهو يدر أرباحاً طائلة في الواقع.

غابو: ـ لماذا لا نستطيع نحن أن نعود إلى المسوخ المرعبة في طفولتنا؟ بل ويمكننا أن نضيف إليها قليلاً من الفلفل اللاذع أيضاً. ويمكننا أن نصنع نسخة بورنو من **ذات القبعة الحمراء** مثلاً: فالثعلب يتنكر بزي الجدة كي يغتصب البنت الحمراء.

مانولو: ـ وكيف ستنتهي القصة؟

غابو: ـ هذا ما يجب علينا استنباطه.

القسم الثالث

أوديب في كولومبيا

غابو: ـ لقد جئتكم اليوم وأنا مستعد للقيام بتمرين على المذلة باعتباري كاتب سيناريو أوديب عمدةً. ومعنا هنا خورخي علي تريانا الذي سيُخرج الفيلم. هل تمكنتم من قراءة السيناريو؟

غوتو: ـ هناك أمر يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى وجمعينا نريد

معرفته: لماذا حافظت في السيناريو على أسماء شخصيات سوفوكليس؟

غابو: ـ لكي يكون اللعب نظيفاً، وتكون الأوراق كلها مكشوفة على الطاولة. الاستثناء الوحيد هو اسم أوديب نفسه، لأن هذا الاسم قبيح جداً.

سينيل: ـ ولكن الاسم يظهر في العنوان.

غوتو: ـ كي يعرف مشاهد الفيلم مسبقاً إلى أين يرجع بالشخصيات ـ لأن جوكاستا تدعى جوكاستا وكريون يدعى كريون ـ هل هذا جيد أم سيئ؟

سينيل: ـ أنت تعني المُشاهد المطلع، أليس كذلك؟ المشاهد الذي قرأ التراجيديا.

غابو: ـ أنا والمخرج تحدثنا في هذا الأمر، لكننا لم نتوصل إلى اتفاق بشأنه بعد.

خورخي علي: ـ أنا أعتقد أننا باحتفاظنا بالأسماء سنحرم المشاهد من عنصر المفاجأة، وننتزع منه إمكانية المضي في بناء قصته الخاصة من المعطيات التي يقدمها الفيلم. وقد أصاب توغو حين قال إن المشاهد الذي قرأ سوفوكليس سيعرف ما الذي سيجري.

غابو: ـ يمكن للأمر أن يكون كذلك على المستوى النظري. ولكن قصة أوديب، بتنويعات مختلفة، تتكرر منذ قرون وتحظى بإعجاب الجميع. وإذا كنا نصنع مجرد نسخة عن ***أوديب ملكاً*** مُسقطة على زمن آخر وبلد آخر، وإذا كنا لا نسعى إلى إخفاء شيء أو خداع أحد، فلماذا لا نقول ذلك بصورة مكشوفة؟ إنه سوفوكليس، أجل يا سيدي، ولكنه شيء مختلف في الوقت نفسه. أعترف بأنه لو كانت أسماء الشخصيات قبيحة، لكنت فكرت في الأمر مرتين. ولكن، هل نتصور أسماء أجمل من جوكاستا ولايوس مثلاً؟ لست أدري كيف ستكون في الفيلم، لكنني كنت سأجد مشقة كبيرة في كتابة هذه القصة باستبدال الأسماء. بل سأمضي إلى ما أبعد من ذلك، سأعترف لكم بأمر: إنني أتأخر طويلاً في البحث عن أسماء لشخصياتي. حتى إن أسماءهم تتغير خلال الطريق إلى أن أجد الاسم الذي

يقنعني، الاسم الذي يتيح لي الإيمان به. وعندئذ فقط تكتسب الشخصية حياتها وتنطلق مثلما تشاء. والأسماء الوحيدة التي تقنعني في **أوديب**، والتي يمكن لي أن أؤمن بها، هي تلك التي استخدمها سوفوكليس نفسه. لقد اعتدت عليها مذ كنتُ شاباً وقرأت *أوديب ملكاً* أول مرة. الهزة الانفعالية التي سببتها لي تلك القصة التي يكتشف المحقق فيها أنه هو نفسه القاتل ـ وكل ما يعنيه ذلك ـ، كانت قوية إلى حد لم يعد رأسي يتسع لشخصيات تقوم بالشيء نفسه وتسمى بأسماء مختلفة. حسن، بعد أن قلتُ هذا الكلام أسارع إلى إضافة أنه إذا ما قرر المخرج ـ وهو صاحب الفيلم ـ أن يبدل الأسماء ـ لأنه يتمتع بوفرة الحظ التي تتيح له رؤية شخصيات سوفوكليس بأسماء ليست لسوفوكليس ـ، فلن يكون أمامي سوى الموت حسداً والموافقة على أن يكون الأمر كذلك.

إغناثيو: ـ أنا أعتقد أن الاسم هو جزء من الشخصية، مثلما يمكن أن يكون ذراعاها وشعرها؛ وأعترف بأنه لا بد من امتلاك قدر كبير من الشجاعة لإحضار بعض الشخصيات إلى الزمن الحالي، من مسافة ثلاثة آلاف سنة. ولكنني لا أتمكن من تصديق أنه يمكن لشخصية تدعى أوديب أو كريون أن تكون جزءاً من الواقع المعاصر. لا أتوصل إلى تصديق ذلك.

غوتو: ـ لأن سوفوكليس يقف حائلاً بين واقعنا وبيننا. والأسماء لا تتيح لي أنا شخصياً أن أدخل إلى عالم كولومبيا، لأنها تقف حاجزاً دون ذلك.

غابو: ـ كون القصة تحيلنا إلى سوفوكليس لا يشكل في نظري نقيصة، وإنما فضيلة. إنني أرى في ذلك عاملاً إيجابياً.

إغناثيو: ـ ولكن هذا ليس رأي المخرج كما يبدو.

غابو: ـ ستكون لدينا فرصة للعودة إلى سماع المخرج. أما بالنسبة إلي، فأقول لك أمراً: الشيء الوحيد الذي أريده هو أن أُحدثَ في المشاهد هزة مماثلة لتلك التي شعرت بها عندما اكتشفتُ الكتاب. أكاد أتجرأ على القول إن *أوديب ملكاً* كان أول هزة ثقافية كبيرة في حياتي. لقد كنت أعرف بأني سأصير كاتباً، وعندما قرأت ذلك الكتاب قلت لنفسي: «هذا هو

النمط من الأشياء التي أريد كتابتها». كنتُ قد نشرت حينئذ بعض القصص القصيرة، وكنت أحاول أثناء عملي كصحفي في كارتاخينا أن أنهي كتابة رواية. وأتذكر أنني في إحدى الليالي كنت أتبادل حديثاً في الأدب مع صديق ـ هو غوستافو إبارا ميرلانو، وهو فضلاً عن كونه شاعراً، فإنه أفضل من يعرف حول الحقوق الجمركية في كولومبيا ـ وقال لي: «لن تصل إلى أي شيء قط ما لم تقرأ الكلاسيكيين اليونانيين». وقد تأثرت كثيراً بقوله، فرافقته في تلك الليلة بالذات إلى بيته حيث وضع بين يدي مجلد تراجيديات إغريقية. ذهبت إلى غرفتي، استلقيت، وبدأت أقرأ الكتاب من الصفحة الأولى ـ وكانت *أوديب ملكاً* نفسها ـ ولم أستطع أن أصدق ما حدث. رحت أقرأ، وأقرأ، وأقرأ ـ بدأت في الساعة الثانية بعد منتصف الليل وظللتُ حتى شروق الشمس ـ، وكلما كنت أقرأ أكثر أشعر برغبة أكبر في القراءة. وأظن أنني لم أتوقف منذ ذلك الحين عن قراءة هذا العمل المبارك. إنني أعرفه عن ظهر قلب. ولم أجد نفسي مضطراً إلى إعادة قراءته عندما كتبت السيناريو. وأنا الآن أتساءل، ككاتب سيناريو: «هل سأتمكن من جعل مشاهد واحد، يرى الفيلم، يحس بما أحسست به عندما قرأت الكتاب أول مرة؟» إذا ما حدث ذلك، فسيكون حقي ـ مثلما يقال ـ قد وصلني.

غوتو: ـ ولكن هذا هو بالذات ما نطرحه. أنت انبهرت بالعمل لأنك لم تكن تعرفه مسبقاً. أما المشاهد بالمقابل...

غابو: ـ يجب ألا نكون ساذجين. إذا كانت معرفة *أوديب ملكاً* ستحول دون الاستمتاع *بأوديب عمدة*، فالمشكلة ليست مجرد مشكلة أسماء... الأمر أكثر جدية.

خورخي علي: ـ أريد أن أضيف تنويعاً آخر بمناسبة ما قلته سابقاً. كم من المرات يذهب أحدنا لمشاهدة *هاملت*، بالرغم من أنه يعرف ما سيحدث؟ إنني أناقض ما قلته من قبل متعمداً لأنه علينا أن نتجنب التبسيط. فالطفل يقرأ أو يسمع أو يرى في المسرح قصة بينوكيو، ولا يمل من تكرار ذلك لأن ما يمتعه هو سيرورة الأحداث، حتى لو كان يعرف النتيجة. بل أكثر من

ذلك، فهو يستمتع أيضاً برؤية كيف ستجري الأحداث مثلما يَنتظرُ حدوثها. قد يذهب أحدنا لمشاهدة *عطيل* وهو يعرف أن عطيل سيقوم في المشهد الأخير بخنق ديدمونة؛ ولكن ما أهمية ذلك؟ فما يريد أحدنا مشاهدته هو كيف سيحدث الأمر، بأي أسلوب، وبأي طريقة سيتصرف الممثلون، وما هي العناصر الإخراجية الجديدة التي تدخل اللعبة...

غابو: ـ إن أصعب ما يمكن إقناع الأطفال به هو الموافقة على سماع قصة أخرى. قد يروي لهم أحدنا ***ذات القبعة الحمراء*** ـ أو يضع لهم أسطوانة أو شريط فيديو ـ وفي اليوم التالي يحاول أن يروي لهم ***بياض الثلج*** أو ***القط ذا الجزمة*** مثلاً، فيرفض الطفل ذلك: إنه يريد سماع ***ذات القبعة الحمراء*** مرة أخرى. وعليك أن تستجيب له أو أن تحاول خداعه بإجراء تحويرات طفيفة، وقد تجازف عندئذ بأن تتعرض للتصويبات التي سيقدمها الطفل لكل التحويرات باعتبارها أخطاء. إن انتصارنا الباهر يتمثل في توصلنا إلى جعل الطفل يفهم أن الحكايات تنتمي إلى عالم الخيال وأن هناك دروباً لا حصر لها لدخول ذلك العالم. فبإمكاننا الدخول إليه من أي باب من أبوابه. وليس هناك ما يوجب على أحدنا أن يحبس نفسه في فضاء واحد فقط، لأن **كل** فضاءات هذا العالم فاتنة وتستحق أن نتعرف عليها.

خورخي علي: ـ وأنا أقول أكثر من ذلك، فالطفل يميل إلى فقرات محددة.. إلى مشاهد معينة، ويريد التوقف عندها... يطالب بأن يكرس لها أحدنا وقتاً أطول.

غابرييلا: ـ هذه إحدى خصائص الأسطورة، المتعة التي يثيرها تكرارها. فالأسطورة تتجدد باستمرار من خلال الطقوس التي هي ليست إلا مجموعة من الرموز التي تضعك أمام السر.. أمام المجهول، لكنها بعد ذلك مباشرة تعيدك إلى أرض الروتين. لست أدري إذا كان ما أقوله واضحاً. إنني أعني أن هناك لحظة شك، ولكن كل شيء يعود في الحال ليكون منتظماً. الكائن البشري يجد متعة في هذه اللعبة، مثل المتعة التي يجدها في الركوب في اللعبة الدوارة المسماة «الجبل الروسي».

غابو: ـ ما أثر فيَّ عندما قرأت *أوديب ملكاً* في عام *1949* هو ذلك التشابه الهائل مع الوضع في كولومبيا. وبعد ذلك، مع مرور السنوات، انتبهت إلى أن الأمر لا يتعلق بكولومبيا، وإنما بالحياة، وأنه يمكن أن يكون مشابهاً لأي مكان آخر في العالم. ولكن، لنرجع إلى موضوعنا: ماذا لو أنه لم تكن لشخصيات الفيلم أسماء وجرى تحديد هويتهم من خلال طباعهم فقط؟

إغناثيو: ـ أنا من الناس الذين ذهبوا إلى المسرح عدة مرات لمشاهدة *هاملت* أو *بيت بيرناردا ألبا* كي أرى كيف يعيدون خلق العمل وأقارن الإخراج الحالي بما سبقه. ولكن هذا، في رأيي، لا ينفع في السينما. فأحدنا يذهب إلى السينما لكي يُفاجَأ. هل يضاجع أوديب أمه في النسخة الأصلية؟ إذاً، أنا أنتظر منه أن يفعلِ شيئاً آخر في السينما.

غابو: ـ في السيناريو الذي كتبتُه ينامان معاً، أما عند سوفوكليس فلا. فعند سوفوكليس يكون كل شيء قد حدث مسبقاً.

إغناثيو: ـ حسن، إنني أذهب إلى السينما وأنا أعرف أن هناك زنا محارم، ولستُ أجد أي ظرافة في مشاهدة ذلك على الشاشة. لو أن أوديب يضاجع الخادمة...!

غوتو: ـ إذا واصلنا في هذا الطريق فسننتهي مثل ذلك التلميذ الذي كتب في دفتره: «الذبابة هي incesto»[1].

مانولو: ـ لقد كنت أتساءل عندما انتهيت من قراءة السيناريو: «هل هذا هو **أوديب** أم أنه نسخة حرة من **أوديب**؟» لأن هناك مجالاً لاستبدال الأسماء، بل وعنوان الفيلم أيضاً ـ يمكن للفيلم أن يسمى مثلاً: الرجل **الذي سخر من حرب العصابات** ـ ولا يكون بالإمكان مع ذلك إخفاء أن الفيلم مأخوذ عن **أوديب**...

غابو: ـ وماذا كنتَ تفضل أنت؟ أن لا يكون كذلك؟

---

[1] المفارقة هنا في أن الطفل يريد أن يكتب «الذبابة هي حشرة» (insecto)، ولكنه يخطئ في ترتيب الحروف ويكتبها Incesto (زنا محارم).

مانولو: ـ أنا أحسست بأن القصة تختل في النهاية. عندما يدخل تيريزياس...

غابو: ـ النهاية هي من سوفوكليس دون تبديل.

مانولو: ـ أنا كنت أنتظر شيئاً أقل تراجيدية.

غابو: ـ حسن، إن ما تقوله أنت، إذا ما كنتُ قد فهمتك جيداً، هو أنك كنت ستقوم بالعمل بطريقة أخرى.

مانولو: ـ لا أعرف.. لستُ متأكداً.

غابو: ـ أنت تمارس حقك. فأفضل ما في مناقشةٍ مثل هذه هو أنها مناقشة تقليدية بين سينمائيين. فأحدهم يقدم سيناريو ولا تجد من يحلله؛ بل كل واحد منهم يقول أو يلمّح إلى أنه كان سيفعله بطريقة أخرى. هذا ما يجري بين كتّاب السيناريو. أما مع المخرجين فيكون الأمر أسوأ. لو أن خورخي علي لم يكن راغباً في تصوير هذا السيناريو، فإنني قادر على إيجاد عشرة مخرجين مستعدين لعمل ذلك، ولكن كل واحد منهم على طريقته وبطريقة مختلفة عن الآخرين. أتعرفون لماذا؟ لأن غالبيتهم يقضون سنوات وهم يحاولون صنع فيلمهم، فيلم أحلامهم؛ غير أن ما يتوصلون إلى صنعه في النهاية هو ما تتطلبه الصناعة والسوق... وحين يقع بين أيديهم مشروع مثل هذا، يتخذونه ذريعة كي يحققوا أنفسهم ويبدؤون بالقول لك: «هذا عمل جيد، ولكن سيكون من الأفضل إنجازه بتلك الطريقة الأخرى» أو «ما رأيك لو أننا استخدمنا هنا بدلاً من هذا الشيء، ذلك الشيء الآخر؟» وتتحول قصتك أخيراً إلى شيء مختلف، بل شديد الاختلاف إلى حد أنك لا تستطيع التعرف عليها عندما تراها على الشاشة، وتسال نفسك: «أهذا هو ما كتبته أنا؟».

إليزابيث: ـ لاحظتُ أن هناك في السيناريو ميلاً إلى تقديم النزاع السياسي الكولومبي بطريقة حوارية.. خطابية. ويجري ذلك على الدوام تقريباً في المحادثات بين الكاهن والعمدة. الكاهن يشرح مشكلة الجماعات شبه العسكرية، إلى آخره. لماذا هذه الطريقة؟ ألا يمكن تقديم هذه المعلومات بواسطة الصور؟

غابو: ـ ولماذا لا تُقدم من خلال الحوار؟

إليزابيث: ـ لأن الحوار ليس هو الحل الأمثل على الدوام.

غابو: ـ لا يمكن إنكار تأثير المسرح. فهناك في السيناريو، وخصوصاً في البداية، ما يشبه التلذذ بالحوارات. فعندما يبدأ أحدنا كتابة سيناريو يخشى من الوقوع في الاقتضاب.. من عدم قول ما هو ضروري، فيجعل الشخصيات تستفيض في الكلام. وبعد ذلك، عندما تتخذ القصة مسارها ويتأكد أحدنا من أنه قد قال ما كان عليه أن يقوله، يتوجب عليه أن يُلزم نفسه بمهمة مراجعة الحوارات. لكنه لا يفعل ذلك في الواقع، سواء بسبب الكسل أو لأنه استعذبها، وتكون النتيجة أن تبقى الحوارات طويلة، وتفسيرية بصورة عامة. ويكون من حسن الطالع الانتباه إلى ذلك والتمكن من تصحيحها في الوقت المناسب. حسن، وفي حالتنا الآن، حالة **أوديب**، لا يمكن إنكار أن هناك استمتاعاً وتلذذاً في الحوارات. وهذا أمر مقصود. فأنا وخورخي علي متفقان على أن الفيلم يجب أن يكون مسرحياً. يجب أن يكون سينمائياً بالطبع، ولكن دون إنكار أصله.. سيرته المسرحية، لأنه سيكون من السخف التنازل عن نواة العظمة تلك. ولا يمكن لأحدنا في المحصلة النهائية أن «يتلاعب» بسوفوكليس؛ بل من الأفضل الانقياد له.

خورخي علي: ـ أحد هواجسي يتلخص في التوصل إلى جعل الفيلم يتحرك على حدِّ الواقع. أعني أنه سيكون هناك جو «واقعي»؛ ولكن الفيلم لن يكون من المدرسة الطبيعية، بل سيتضمن معالجة نائية.

غابو: ـ أنا أعتقد بأن هذا هو ما يجري بالنسبة إلى تيريزياس في السيناريو. فتيريزياس يتيح لنا أن نخطو خطوة إلى ما وراء الواقع. ولن يكون من غير المناسب، فضلاً عن كونه عجوزاً، أن يكون أنديزياً، أو زنجياً، وأن يرتدي عباءة طويلة...

غابرييلا: ـ أنا أحسست في بعض اللحظات بأن حشر الأوضاع الكولومبية في السيناريو جاء قسرياً بعض الشيء. فقد لا يتفق مسار قصة أحياناً مع مسار العمل، أو أنه ليس هناك استمرارية في بعض المواقف، لأنها

تنطلق من مقدمات مختلفة. فإذا أخذنا تيريزياس على سبيل المثال: فإن كل واحد منا يعرف أنه يملك سر القصة كلها؛ ولكنه هو نفسه، كشخصية...

إليزابيث: ـ إنه النبي.

غابرييلا: ـ لا. إنه العراف. فهو يعرف ما الذي سيحدث. ولكن تماسكه الدرامي يفلت مني. وهناك أشياء تبقى معلقة في الهواء، مثلما هو حال ديانيرا: إنها في القرية ولكنها لا تحدس الوضع، ولا تحدس هذه العملية التي تتسارع في النهاية لأنها لم تستطع أن تقدر وضعها... وماذا عن حب أوديب المفاجئ لجوكاستا؟ إن علاقته بها تكون في البدء فاترة، بل أقرب إلى التحدي، ثم ينهار أخيراً بين ذراعيها، في مشهد إغواء تتأجج فيه العواطف ولا تعود هناك طريقة لمنع البركان من الانفجار.

إغناثيو: ـ السيناريو يتضمن حوارات عبقرية، حوارات جديرة بالنموذج الذي تحتذي به، لكنني لا أستوعب بصراحة أمر سيدة أمضت ثلاثين سنة دون أن تمارس الحب، ودون أن تضاجع أحداً، ثم تتخلى فجأة عن صومها، أو أنها بعبارة أدق، تتهتك. إنني لا أجد التماسك والمسوغ في هذه الشخصية.

غوتو: ـ ألا تؤمن بالحب وبالقوة الشيطانية لزنا المحارم؟

إليزابيث: ـ هناك لعبتا جاذبية مختلفتان: فالتي يمارسها أوديب على جوكاستا أكبر من العكس. أو بعبارة أخرى: جوكاستا هي التي تشتهي أوديب في الواقع.

غابو: ـ موافق. فأوديب لا يُقدم على خطوة واحدة في هذا الاتجاه. إنها هي ـ بطبعها، وبالطريقة التي طُورت بها الشخصية ـ من تتجرأ على خطو الخطوات التي تؤدي إلى الزنا المحرم. وبما أن للفيلم وقته المحدد ولا يمكننا أن نكرس عشرة مشاهد لتنامي هذه العاطفة المشتركة، فإنه على أحد الطرفين أن يقوم بالقفزة، ولا يمكن عند هذا المستوى إلا أن تكون هي من تفعل ذلك. فمزاج من هذا النوع، في موقف مثل ذاك، يجعلها تنتظر منذ الأزل حلاً مماثلاً... فكيف لن تفعل بالضبط ما فعلته؟

مونيكا: ـ هناك لحظة تبدو فيها كأنها في حالة تهيج، إنها تمضي عملياً عارية في البيت.

إغناثيو: ـ لقد قيل هذا الكلام: فهي تنتظر منذ ثلاثين سنة. لقد فقدت الصبر.

غابو: ـ ليست هذه هي القضية. القضية هي أن اللحظة قد حانت. وهي تعرف أن ما سيكون، سيكون

غابرييلا: ـ لكننا بهذا الشكل نبتعد كثيراً عن المجتمع الكولومبي ومشاكله. فهو يدخل في مأساته الشخصية منقاداً للعاطفة، وينسى ما سوى ذلك. وهكذا يكون شخصية شجاعة من جهة، يواجه ظروفاً صعبة ومعقدة، وهو من جهة أخرى كائن يدعو إلى الرثاء، غير قادر على تجاوز نقاط ضعفه.

غابو: ـ هل هو شجاع أم أنه مضطر إلى أن يكون شجاعاً؟

غابرييلا: ـ حسن، في القرية يقولون له: «تخلَ عن هذا الموقف، لأنك إذا فعلت عكس ذلك فستواجه المشاكل».

غابو: ـ انتظروا، يجب ألا نفقد خيط الأسطورة. هناك عنصر حاسم ربما لم يُشرْ إليه بالقوة الكافية لأنه الأهم في هذه القصة، حتى لا نقول إنه الأهم في تاريخ الأدب: إنه **القدر**. والشخصيات تتصرف على هذا النحو لأنها محكومة بأن تكون على هذا النحو. فالقضاء المقدر سلفاً يشكل جزءاً من حيواتها. هل ستطلبون منا مسوغات، وتسلسلاً منطقياً، وحلولاً واقعية؟... إننا نلجأ إلى فكرة **القدر**، هذه القوة التي تتحكم بكل شيء، والتي تُنجز ما هو مكتوب ومقدر.

إغناثيو: ـ يمكن لاقتباسٍ حرٍّ أن يقترح خيارات...

غابو: ـ ولكننا نروي هنا قصة أوديب. الوسط المحيط مختلف، لكن الشخصية هي أوديب نفسه. وما هو جوهر هذه القصة؟ الوباء ينتشر في طيبة. فيذهب أوديب ملك طيبة ليستشير الوحي oraculo كي يخبره بكيفية الخلاص من الوباء. فيقول له الوحي: «سينحسر الوباء في اليوم الذي يُكتشف فيه قاتل الملك لايوس». حسن، وكان أوديب هو الذي قتله، أليس كذلك؟ إنه عنصر **القدر** في الممارسة. ويضاجع أوديب أمه دون أن يدري وينجب منها أبناء. ولكن هذا كل يكون قد حدث في مسرحية

سوفوكليس، وما يكتشفه أوديب هو أنه القاتل وأن هذا الأمر ليس له علاج ولا مفر منه. حسن، يمكن لأحدنا أن يقرر أنه لن يشتغل حول هذه القصة، ولن يحدث أي شيء. ولكن إذا ما قرر أحدنا أن يشتغل حول هذه القصة، فعليه أن يتقبلها مثلما هي. ومن الأفضل في هذه الحالة ألا يحاول أن يُقحم إليها الكثير من المنطق وألا يفتش عن الكثير من التفسيرات. فما وراء القصة هو **القدر**، وهو قوة أكبر من المدرسة الطبيعية ومن المنطق الأرسطي.

غابرييلا: ـ يمكن للأمر أن يكون كذلك؛ ولكن هذا لا يتناقض مع واقع أن الشخصية تمتلك أو لا تمتلك تماسكاً دراميًا.. أو معقولية إذا شئت. فما لدينا هنا هو شخصية منقسمة إلى شطرين، أحد شطريها يتصرف وفق القصة المعاصرة والشطر الآخر وفق **القدر**. وهذا وضع يخلق مشاكل.

غابو: ـ أريد أن يخلص أحدكم إلى القول لي: هذه القصة المعاصرة هي قصة **القدر** نفسها، قصة الوباء الذي تحاول الشخصية أن تتخلص منه.

خورخي علي: ـ الوباء في هذه الحالة هو العنف. وعلى أوديب الذي هو عمدة هنا أن يجد قاتل لايوس لكي يتوصل إلى السلام.

مانولو: ـ أجل، من الواضح أن حدة الأزمة تشتد ابتداء من موت لايوس.

غابو: ـ ولابد من الثأر للايوس، سيد الحيوات والممتلكات.

غابرييلا: ـ لكن العنف موجود هناك منذ ما قبل موت لايوس.

مانولو: ـ وهو ما يبرر حضور أوديب.

غابو: ـ المشكلة الكبرى هي أن الأمر يتعلق بعنف بلا تخوم، بلا حدود... من الذي يطلقه؟ أين يُنظم؟ إنه **القدر**.. الوباء...

غابرييلا: ـ الفرق على أي حال بين العمل المسرحي والسيناريو هو أن كل شيء هناك قد حدث سابقاً، كل الأحداث هي سوابق، أما هنا فكل شيء يجري حدوثه.. أو أنه بعبارة أصح، سيحدث أمام أعيننا.

غابو: ـ يمكن لأحدنا أن يكتب كل ما يخطر له شريطة أن يتمكن من جعله مُقنِعاً. إذا لم يصدق أحد القصة التي نرويها فليس هناك قصة. ولن يصدق الجميع بالطبع القصة التي يرويها أحدنا. ولكن، لا بد من بذل الجهد

من أجل أن يصدقها أكبر عدد من الأشخاص. وإلا فإن أقل ما يمكن لأحدنا أن يفعله هو تغيير مهنته.

اليزابيث: ـ وبمناسبة الحديث عن المهنة، كيف جاءتك أفكار العملية الإبداعية؟ هل كنتَ تفكر في أوضاع كولومبيا ورأيت أن قصة أوديب يمكنها أن تنفع لعرض تلك الأوضاع، أم أن الأمر حدث معكوساً، بمعنى أنك أردت أن تروي قصة أوديب واكتشفت فجأة تشابهاتها السرية مع أوضاع كولومبيا؟

غابو: ـ لقد قلتُ ذلك من قبل: أنا قرأت ***أوديب ملكاً*** حين كان عمري اثنتين وعشرين سنة ـ قبل حوالي أربعين سنة، رباه! ـ وكان أكثر ما أثر فيّ هو التشابه الغريب مع الوضع في كولومبيا. وذلك الوضع لم يكن مثلما هو الوضع اليوم ـ وهذا طبيعي ـ لكنه يشبهه كثيراً؛ ولو أننا كشطنا قليلاً سطح الوضع الحالي فلن نتأخر في اكتشاف أنه يشبه الوضع أمس، وأول أمس، والوضع في كل وقت... سأقول لكم شيئاً لن أكرره علناً على الإطلاق: أنا أعتقد أن الوضع الكولومبي سيبقى دوماً على هذه الحال. أولم نكن نتكلم عن القدر؟ يمكنكم أن تجدوه هناك. وأنا يفتنني هذا السر. مع أننا لو أمعنا النظر ـ وقد قلت هذا ـ فإن الوضع المشابه ليس مقتصراً على كولومبيا ولا يخصها وحدها، وإنما يخص الكائن البشري ككائن بشري، لأن كل العصور بالنسبة إليه، مثلما هو معروف، هي عصور أزمات. ولكنكم إذا ما أصررتم على تحديد إطار جغرافي، فلا بأس أن نذكر أميركا اللاتينية. فهنا، في عالمنا اليومي هذا، تتوفر كل العوامل التي ترمي إلى وضع الكائن البشري في حالة الأزمة الدائمة. لا ترد أسماء أماكن في أي موقع من السيناريو، وما يرويه الفيلم يجري في مكان رمزي، على حد الشفرة، مثلما قال خورخي علي.

إغناثيو: ـ ولكن هناك استخدام لاختصارات معينة... وحديث عن جماعات...

خورخي علي: ـ إنها أمور مفترضة.

غـابو: ـ سيحاول الكولومبيـون مطابقـة هـذا الأمـر أو ذاك علـى الواقـع، وسـيعتقدون أنهـم يعرفـون مـا يـشير إليـه كـل أمـر، لكنهـا سـتكون مجـرد افتراضات.

إليزابيـث: ـ ومـع ذلـك، فقـد زودتـني مونيكـا، باعتبارهـا كولومبيـة، بمجموعة من مفاتيح الرموز أمس...

غابو: ـ هذا هو ما قلته.

مونيكا: ـ ولكن هذه الأمور ليست مجرد افتراضات بالنسبة إلي. أنها أشياء موجودة فـي الصحف. أشياء أراها كل يوم.

غـابو: ـ أتريدينني أن أخبرك أمـراً؟ ***مئة عـام مـن العزلـة*** هـي خيـال مـن الصفحة الأولى حتى الأخيرة، لكن أساتذة الأدب والسائحين وعدداً غير قليل من القراء اعتادوا منذ سنوات على الذهاب إلى أراكاتاكا ـ القرية التي ولدت فـيها ـ، ليروا بأعينهم كيف هـي ماكونـدو. وهـم يستطلعونها بدقـة، إلى حـد أنهم وجدوا الشجرة التي قيدوا إليها الكولونيل أوريليانو بوينديا والحديقة التي صعدت منها ريميديوس إلى السماء. لاحظي كيف تدور الحياة. وهنـاك أطفال فـي القرية لم يكونوا قد ولدوا بعد عندما نُشرت الرواية، وهـم لم يقرؤوهـا أبـداً بـالطبع، لكنهم يسمعون عنهـا علـى الـدوام مـن الزائـرين ومـن بعـض الجيـران... وأولئـك الأطفـال، ينطلقـون بحماسـة جـديرة بأنبـل قـضية ليقتنصوا سياحاً مـن محطـة الحـافلات فـي أراكاتاكا قـائلين لهـم: «تعـالوا لمشاهدة بيت ريميديوس» أو: «أنا أستطيع أن آخذكم لرؤية شجرة الكولونيل بوينـديا»... ولا حاجـة إلى القـول إنـه لم يبـق أي أثـر لبيـوت أو أشـجار طفـولتي، ولكن هذا لا يهم، إنها مقتضيات النبل. وهناك مثال آخر أكثر وضوحاً: إنـه مجـزرة عمـال المـوز. أولئـك النـاس الـذين اجتمعـوا فـي الـساحة ولم يرضـخوا لإنذار الجيش... حسن، هـذا الأمـر حـدث فـي السنة نفسها التي وُلـدتُ فـيها. وقد ترعرعت وأنا أسمع كلاماً عن هذه المأساة ورحت أشكل صورة لكل ذلك... وفـي أحد الأيام عندما أردت إعادة بناء الواقعة فـي الروايـة، اكتشفت أنه لا توجد أية معلومات وثائقيـة، ولا أي معطيات موثوقة حول المجـزرة. بـدأت

التقصي ولم يبق لدي في النهاية سوى نقطة شك واحدة: هل كان عدد القتلى ثلاثة أم سبعة؟ وعندما يرى أحدنا الساحة الصغيرة التي اجتمع فيها العمال، ويفكر بما يمكن أن تكون عليه الحركة النقابية في تلك الفترة، في قرية صغيرة، فإنه يتوصل في النتيجة إلى أنه لا يمكن أن يكون عدد القتلى سوى ثلاثة أو سبعة فعلاً. لكنني كنت قد انتهيت من كتابة ثلاثة أرباع الكتاب وقلت لنفسي إنه في قصة يصعد الناس فيها إلى السماء ويقومون بأشياء من هذا القبيل، لن يكون هناك أي معنى لحشر **سبعين** شخصاً في ساحة صغيرة والتسبب في سقوط **ثلاثة** قتلى. فكان ما فعلته هو ملء ساحة فسيحة بالناس وإطلاق النار عليهم دون تمييز والتسبب في سقوط **ثلاثة آلاف** قتيل... مجزرة حقيقية، بمستوى الرواية. وكنتُ فوق ذلك عالقاً في حلقة التضخيم، لأنني كنت قد تحدثت قبل ذلك عن قطار مؤلف من عدد هائل من العربات.. أحد قطارات الموز القديمة والطويلة تلك التي تحتاج لقاطرة في المقدمة للجر، وقاطرة أخرى في المؤخرة للدفع، حتى يكون بالإمكان نقل الموز كله إلى الميناء. وكان مرور هذه القطارات يتطلب ساعات. إنني أتذكرها جيداً. فقد كان هناك حي تفصله عن القرية سكة الحديد، ولكي يصل المرء إلى هناك، عند مرور القطار، عليه أن يتسلح بالصبر ويجلس منتظراً... لقد كانت تلك القطارات تجر حوالي أربعين عربة، وهذا ليس بالعدد القليل، لكنني كنت أحتاج في الرواية إلى مئتي عربة. وبما أنه كان على هذه العربات أن تمتلئ، بعد المجزرة، بالقتلى ـ للإلقاء بهم إلى البحر، مثل الموز المتعفن ـ، فقد احتجتُ إلى حشر أناس كثيرين في الساحة وإلى أن أثير هناك إطلاق نار يؤدي إلى سقوط ثلاثة آلاف قتيل على الأقل. ما الذي كنت أرمي إليه من ذلك التلاعب؟ هل كنت أريد التوثيق لمجزرة عمال الموز؟ لا. ما كنت أريده هو أن أنقل إلى مرآة *مئة عام من العزلة* المتخيلة، الصدمة التي أحدثها فيَّ تذكر الناس لتلك المجزرة عندما كنت طفلاً. لقد كانت الذاكرة الجماعية هي التي نقلت الواقعة من قبل إلى ذاكرتي، وصار بإمكاني أن أسترجعها وأنا أكتب، وأبالغ فيها كما لو أنني عشتها. لكن

الأمور لم تنته عند هذا الحد.فالجميل هو رؤية كيف يمكن للخيال أن يحل محل الواقع، مثلما يمكن للخرافة في يوم طيب أن تتحول إلى تاريخ. ففي ذكرى حادثة عمال الموز في إحدى السنوات، ألقى سيناتور المنطقة خطاباً في مجلس الشيوخ محتجاً على عدم الاحتفال بصورة لائقة بذلك اليوم التاريخي، وإهمال «مأساة ثلاثة آلاف من مواطنينا ضحوا بحياتهم في سبيل...» إلى آخره، إلى آخره. وعندما فتحتُ الجريدة وقرأت ذلك الكلام، قلت لنفسي: «هذا هو التسمين». وأخيراً، فلنرجع إلى موضوعنا: ليس المهم هنا إذا كان الأمر يتعلق بسوفوكليس أم لا، أو إذا كان الإطار التاريخي هو كولومبيا أم لا، وإنما ببساطة، إذا كان ما يُروى ممكن الحدوث أم لا، وإذا ما كان المشاهد سيصدقه أم لا... لقد أعربتم عن رأيكم بصراحة حول هذا الأمر. وعلى خورخي علي الآن أن يعيد خلق هذه القصة ويمنحها المصداقية على الشاشة.

خورخي علي: ـ حين ننتقل من النظرية إلى الممارسة العملية سنرى أن ما يكتسب وزناً أكبر هو العنصر البصري. إننا ما نزال هنا أمام النص، وبالتالي فإن ما يهيمن علينا هو الكلمة، الحوار، السلوك الداخلي للشخصيات؛ ولكننا عندما نبدأ التصوير نأخذ بإضافة إطار المشهد.. بتجسيد الأسطورة في مكان محدد. وأنا أحتفظ في ذهني بأرشيف صور تغطي السنوات العشر الأخيرة من تاريخ بلادي مثلما سجلتها نشرات الأخبار. إنه أرشيف ممتلئ بالجثث، بأجساد مهجورة في الممرات، في مدرجات القرى بعد هجمات حرب العصابات... من منا لم يبك أحد أصدقائه في هذه السنوات العشر؟ كل هذا الجنون أشبه بجائحة، بوباء... ليس من السهل ترجمة كل ذلك إلى اللغة السمعية البصرية انطلاقاً من اقتراح أدبي لا تُقَدَّم فيه حتى مواقع الأحداث... سيكون على التصوير أن يضيف الحضور المادي، الصورة المحددة التي ستشكل إطاراً لزحف الوباء.

غابو: ـ صحيح أن كتابة أحدنا لمشهد ما لا يعني أنه يصفه، ولكنه يملكه في ذهنه؛ وإذا كان متآلفاً مع عملية تصوير الأفلام، فمن المحتمل أن

يتصور المشهد وفق موضع الكاميرا وحركتها، وأن يرى دخول الشخصيات وخروجها...

خورخي علي: ـ ليس من واجب كاتب السيناريو أن يهتم بذلك.

غابو: ـ لم أرَ مطلقاً فيلماً كتبتُ له السيناريو وتطابقت كادراته مع ما هو موجود في ذهني. يجب تنبيه كتّاب السيناريو الشباب والمبتدئين إلى ذلك، حتى لا يموتوا رعباً عندما يذهبون لرؤية أفلامهم.

غابرييلا: ـ ولهذا السبب أذهب أنا إلى التصوير، كي تكون عندي فكرة مسبقة...

غابو: ـ أنا لا أذهب. وهل تعرفين لماذا؟ لأن المخرجين لا يحبون ذلك. فالمخرج رووي غيرا يقول إنه يكره كتاب السيناريو الذين يتطفلون في موقع التصوير، لأنهم حتى لو قاوموا إغراء التكلم وإبداء الرأي، فإن المخرج لا يتوقف عن الإحساس بنظراتهم موجهة إلى قذاله، والإحساس بأنهم يراقبونه ويحاكمونه. ولهذا السبب يقول رووي: «مؤلفاي المفضلان هما شكسبير وغابو. شكسبير لأنه ميت، وغابو لأنه يتظاهر بأنه ميت». فما أفعله أنا هو الانتظار إلى أن تنتهي الـ rushes أو النسخة الأولى لكي أبدي رأيي.

إليزابيث: ـ وتكون هناك أشياء تخيب ظنك بالنتائج، ولكن تكون هناك أشياء أخرى تتفوق فيها المادة الفيلمية على تصوراتك، أليس كذلك؟

غابو: ـ حين يرى أحدنا الـ rushes فمن المحتم أن ينتقل ذهنيا إلى السيناريو، لكنه يعرف كمحترف أن مصير السيناريو هو الانصياع، أو بكلمة أدق، الاستغراق في الفيلم. أنا أحب رؤية الـ rushes، وخصوصاً التطلع إلى الموفيولا، لأني أرى أن هذه هي لحظة الحقيقة، اللحظة التي يكون فيها كل شيء جاهزاً، ولكن ليس هناك أي شيء نهائي بعد، حيث مازال بالإمكان التصحيح والتحسين، بل واستيحاء شيء لم يكن قد لُحظ مسبقاً أو إضفاء مغزى مختلف على مشهد بكامله. فعملية المونتاج رائعة في معطيات الإبداع.

غابرييلا: ـ أنا أنظر بإعجاب إلى أن عدداً كبيراً من الأشخاص يضعون قواهم ومواهبهم في خدمة هدف يتجاوزهم...

غابو: ـ لم أكن أشكو. بل على العكس، إنني أشاطرك الرأي. وكل ما هنالك هو أنني عندما أكتب رواية، أراها كيف تمتد في زمان ومكان الحياة؛ أما عندما أكتب سيناريو، عندما أصف مشهداً، أراه **مؤطراً**، كما لو أنني أراه عبر عين الكاميرا. ليس لأني أشير إلى مواقع أو تحركات الكاميرا، وإنما لأنني لا أستطيع التخلي عن تخيل القصة بمصطلحات الإخراج والمونتاج. ولقد رأى أحدنا ما يكفي من الأفلام، بحيث لا يمكنه التظاهر بالبراءة. وأنا واثق تماماً من أن قراءتي لـ **أوديب عمدة** مختلفة تماماً عن قراءاتكم لها، بل ومختلفة كذلك عن قراءة خورخي علي، لأنه لم يبدأ بعد في تصوير الفيلم بينما أنا أمتلك الفيلم «مُصَوَراً» في رأسي.

خورخي علي: ـ أنا أفترض أن شيئاً مماثلاً يحدث مع قراء الرواية. فكل شخص منهم يكون نوعاً من المخرج، لأنه يتصور الرواية التي يقرؤها حسب تجاربه الشخصية، وتكوينه، وذوقه...

سينيل: ـ يمكن لأحدنا أن يتصور أموراً تأتي الحياة فيما بعد لتكتبها. فعلى سبيل المثال: البناء الذي يعيش فيه دييغو ونانسي، في فيلم **فريز وشوكولاتة**، كان لا بد أن يكون فيه واحد من تلك المصاعد القديمة التي تبدو كأنها أقفاص، بأبواب ذات قضبان حديدية تفتح وتغلق يدوياً. وقد تخيلت محادثة بين الشخصيتين في أحد هذه الأقفاص لأنني رأيت أنهما يشكلان جزءاً من حديقة الحيوان الغريبة تلك التي يعيشان فيها. وقد فُتن تيتون بالفكرة. لكننا لم نجد في هافانا كلها واحداً من تلك المصاعد صالحاً للاستعمال: جميعها كانت معطلة. ولهذا اضطررنا في النهاية إلى أن نُجري الحوار على السلّم. وهذا ليس هو الشيء نفسه الذي تصورناه.

غابو: ـ وبالمناسبة، شخصية أوديب سيؤديها الممثل خورخي بيروغوريا، أي دييغو في فيلم **فريز وشوكولاتة**.

خورخي علي: ـ ودور جوكاستا ستؤديه تشارو لوبيث. هل تعرفونها؟

إغناثيو: ـ هذه المرأة بمفردها تملأ الشاشة.

غابرييلا: ـ هل سيكون توزيعاً أمريكياً لاتينياً للأدوار؟

غابو: ـ متطلبات النبالة. أعني متطلبات الإنتاج. هل رأيتِ أنت فيلم **زمن الحب** الذي أخرجه ريبستين؟

غابرييلا: ـ لقد فهمتُ أن خورخي علي...

غابو: ـ أجل، خورخي علي صور نسخة منه، بالألوان، ولكن النسخة الأولى التي صُنعت بالأبيض والأسود كانت لريبستين.

خورخي علي: ـ لقد فكرنا بأن خورخي مارتينيث دي هويوس ـ الممثل الذي أدى شخصية الغريب ـ يمكنه أن يؤدي في **أوديب** دور الكاهن.

غابو: ـ خورخي ممثل عظيم. ويخيل إليّ أنه يستطيع أن يكون كاهناً لا تشوبه شائبة.

غابرييلا: ـ أهو كاهن متأسبن؟

خورخي علي: ـ ليس بالضرورة.

غابو: ـ الشخصية الواقعية التي استوحيتها كنموذج هي شخصية المونسينيور أرنولفو روميرو، أسقف سان سلفادور.

خورخي علي: ـ وأنا تعرفت على أسقف في فلورنسا يشبهه.

غابرييلا: ـ لقد تصورت الشخصية أكثر سمرة، تصورته ببشرة أشد قتامة...

غابو: ـ كم رائعة هي السينما! لو أنك كنت تقرئين رواية بدل السيناريو، فهل كنت ستفكرين بالبشرة، وبلون الشخصية؟

غابرييلا: ـ ولم لا؟ فكاهن يعمل مع الفقراء، في صفوف حركة تحرر...

خورخي علي: ـ أما أنا بالمقابل فأراه كاهناً أبيض البشرة، لأنني أطابقه مع ذلك المونسينيور الذي عرفته في فلورنسا، وكان مشدوداً بقوة إلى حرب العصابات.

بيتوكا: ـ الكاهن لا يشكل بالنسبة لي أية مشكلة. أما تيريزياس بالمقابل، فلماذا لا يظهر إلا قليلاً في الفيلم رغم أنه شخصية مهمة جداً؟

غابو: ـ هذا صحيح. في المرة الأولى التي يصادف فيها أوديب يكون

سـائراً مـع كلبـه، وبـالرغم مـن أنـه أعمـى، فإنـه يقترب مـن الآخـر ويكلمـه. ولكنه فـي المرة الثانية، بالمقابل، يواصل طريقـه دون توقف كأنـه... ـ كنت سأقول «كأنـه لم يـره»! ـ لماذا لم يتوقـف ويسلم عليـه؟ ويسيطر الـذهول على أوديب: «كيف رآني مادام أعمى؟»

خورخي علي: ـ يمكن للكاميرا أن تُبرز هذه الحركة، دون أن تحدد إذا ما كانت من إملاء البصر أو الشم.

غـابو: ـ أنـت عليـك أن تتـدبر هـذا الأمـر يـا خـورخي علـي، بحيـث يظهـر واضحـاً أن تيريزيـاس «يـرى» بعيني كلبـه. هـذا تفـصيل لا يمكـن فقدانـه. إذا ضاع، سنخسر الشخصية.

إليزابيث: ـ فلنرجع إلى البداية: يشعر أحدنا بـأن تيريزيـاس «يختفـي» دون مبرر. لماذا لا نربط نبوءته بمصير أوديب عندما يبدأ السر بالتكشف؟ فأوديب لا يربط مطلقاً بين النبوءة وما يحدث له. لا بد من عنصر يعيد إلينا تيريزياس.

غابو: ـ ربما لا يقوم أوديب بذلك الربط، أما المُشاهد فـيربط.

إليزابيث: ـ حسن، لست واثقة تماماً من ذلك.

غابو: ـ احفظي لي هذا السر: التلاعب بشخصية تيريزيـاس كـان متعمـداً بعض الـشيء. فهـذه الشخـصية عنـد سـوفوكليس خلابـة إلى حـد أنهـا تخطـف الأضواء فـي بعض اللحظات. وأعترف بـأني كنت على وشـك إلغـاء الشخـصية كي أتجنـب أن يخطـف تيريزيـاس الأضـواء مـني. وهـا أنـتم الآن تطـالبونني بـأن أعطيه زمام المبادرة.

مانولو: ـ لقد قلتَ فـي إحدى اللحظات بأنه لا بد لتيريزياس من أن يكون زنجياً. ولماذا لا يكون أمهق؟

غابو: ـ سواء أكان زنجيا، أو هندياً أو أمهق، مـا الفـرق فـي ذلـك؟ المهم أن يفرض نفسه بشخصيته.

غابريـيلا: ـ وأن يسهم فـي ربط تحريات أوديب.

غابو: ـ قد يكون هناك قصور مني أنا القارئ القديم للروايات البوليـسية. فتركيب حبكة رواية بوليسية هو أمر شديد السهولة، أما حلها ـ أي كشف

السر ـ فهو شديد الصعوبة. فأحدنا يبقى دوماً دون التوقعات. لقد تعرضت لهذه المشكلة عندما كتبتُ ***قصة موت معلن***: فعندما انتهيت من كتابة الفصل الأول، قلت لنفسي: «همم، لقد وقعتُ في مصيدة الرواية البوليسية». لأنه يقال في إحدى اللحظات إنهم سيقتلون الشاب وعندئذ يتولد الشك: سيقتلونه، لن يقتلوه... وفكرت: «سيكون هناك قراء يقفزون فصولاً كاملة كي يروا إذا ما كانوا سيقتلونه أم لا، وستفشل بذلك روايتي، ولهذا فإنه من الأفضل رواية الأمر بأسلم الطرق: يقتلونه. فهل تريدون أن تعرفوا **كيف** يقتلونه؟ عليكم إذا أن تبتلعوا الرواية كاملة».

غابرييلا: ـ أنا أيضاً أرى أن تيريزياس شخصية ساحرة في السيناريو، على الرغم من صغر دوره. لكن المشكلة في أنه يضيع مني، أظن أنه بحاجة إلى استمرارية...

غابو: ـ لن يكون هذا هو الانطباع على الشاشة. عندما ترينه مادياً لن تستطيعي نسيانه.

غابرييلا: ـ وبالنسبة إلى قضية لايوس، القرية كلها تعرف ما الذي يحدث، أما نحن فلا نعرف. فنحن لا نرى أحلامه أبداً، ولا نعرف ممن يعرفون، ولا كيف عرفوا، لكن المعلومة تخرج فجأة: «الجميع أخبروني...» الجميع؟ وماذا عن المُشاهد؟ وماذا عن أوديب؟

خورخي علي: ـ أوديب لا يعرف الأمر **ظاهرياً**. أو بكلمة أدق، لا يعرفه في **الوعي**. ولكنه في أعماقه يعرف. ويريد أن ينكر ذلك. هذه هي المأساة العظمى.

غابو: ـ إنه يريد ولا يريد إنكار ذلك. ولكن هذا يقال، تقوله هي نفسها: «إنك تملأ رأسك بالهواجس». إنه يعرف، والأمر واضح لديه دوماً. لكن الواقع أغنى مما يعلمونه في المدارس. لماذا يقرر العودة إلى القرية؟ إنه يحاول تفسير ذلك بالقول إنه ولد هناك، وإن أباه كان هناك قائداً للجيش... ولكنه يذهب لأن **القدر** يجره. إذا لم نقدم هذا الجانب التراجيدي، هذا الوضع «الدمية»الذي يكتسبه الكائن البشري حيال القدر، فإننا...

خورخي علي: ـ لحظة يا غابو. يبدو لي أن هذا الأمر غير واضح في السيناريو.

غابو: ـ أي أمر؟

خورخي علي: ـ هذا الذي قلته عن أنه يأتي إلى هناك لأنه يريد ذلك.

غابو: ـ إنني أقوله الآن.

خورخي علي: ـ سيكون من الجيد ضمه إلى السيناريو.

مانولو: ـ يقولون له مرة بعد أخرى: «لا تذهب.» ولكنه يصر على الذهاب.

غابرييلا: ـ يجب عليه أن يذهب. يجب أن يعمل عمدة للقرية.

غابو: ـ بالضبط. الشعر لا يُفسر. وإذا ما فسرتُ صورة مجازية فإنني أيبسها. الشعر ينقل تواصلاً... وهذا يكفي. لا بد من توصيل أجواء، وإحساس، وشك يتيح فهم عمق القضية. أما التفسيرات فلا لزوم لها لأنها فائضة عن الحاجة.

إغناثيو: ـ ولكن الشخصية يمكنها أن تتوس ما بين قطبين، بالنظر إلى وضعها كدمية وكشخص يتحكم بمشيئته... فأوديب وهو بين يدي جوكاستا، يكون أداة تتلاعب هي به على هواها؛ لكنه هو نفسه يقول في لحظة معينة إنه يخشى أن يفقدها... فهل الخياران صالحان؟

غابو: ـ أوديب لا يعرف النبوءة.

إغناثيو: ـ كيف وقع في الحب إذاً؟ ألأنه أراد ذلك؟ إنه لم يكن ينوي أن ...

غابرييلا: ـ القدر يشمل هذا الخيار أيضاً، خيار أن يجد نفسه منقاداً للقدر.

خورخي علي: ـ وخيارات أخرى، مثل ذهابه لمقابلتها... تذكروا أنه يذهب من تلقاء نفسه، في سيارة جيب، يمكننا أن نجعله يتوقف، وأن ينزل للحظة من السيارة... فيتساءل المُشاهد: «هل سيقتل نفسه؟». وعندئذ يرى هو نفسه مرور جيوش كريون من بعيد؛ لكن هذا الأمر لم يعد يهمه، فهذه المشكلة لم تعد مشكلته. ويتواصل مرور الحشود المسلحة، فالعالم لا يتوقف...

غابرييلا: ـ هذا هو أحد الاحتمالات. والاحتمال الآخر هو إجراء تعديلات على السيناريو. ففلسفتي هي: «على الورق يمكن عمل كل شيء».

غابو: ـ أتقولين هذا لي أنا الذي أعيش من ذلك؟

غوتو: ـ يبدو أنه مازال لدينا بعض الوقت يا غابو. لماذا لا تروي لنا شيئاً من هواجسك العابرة؟

مانولو: ـ بل المتقطعة يا غوتو.

القسم الرابع

علبة، مؤامرة، بيانو، بوليرو

غابو: ـ لقد استيقظت اليوم بمزاج رائق، ولدي رغبة في العمل لساعات إضافية. إنني أدعوكم إلى استغلال هذه الجلسة. هل تأخرتم في السهر البارحة؟ هيا، تشجعوا، فلا متسع هنا للمتباطئين، لأن الورشة مثل حرب العصابات، لا يمكنها أن تفرض القسر في مسيرتها، عليها أن تضبط خطواتها على إيقاع خطوات أبطأ شخص فيها. من سيتطوع منكم لفتح النار؟

بيتوكا: ـ أنا أقبل التحدي يا دون غابرييل، بالرغم من أن مشروعي لم يكتمل بعد. إنها قصة امرأة شابة ـ حوالي ثلاثين سنة ـ، مهنتها صحفية، ترجع إلى بلادها، بنما، في نهاية عقد الثمانينيات، وتواجه بخبر أن أختها ـ وهي لم ترها منذ سنتين ـ قد انتحرت. لماذا؟ لا أحد يعرف. إنها صدمة رهيبة بالنسبة إليها، لأنها كانت تشعر بالتوحد الشديد مع أختها، وكانت تحلم منذ شهور بهذا اللقاء معها... وهي الآن في غرفة أختها المتوفاة، تقلب ألبومات صور، وتتذكر ذكريات مشتركة. وفجأة تفتح صندوقاً حيث اعتادتا في مراهقتهما أن تخبئا خصلات شعر ومجوهرات مزيفة... وتعثر في الصندوق على رسالة من أختها موجهة إليها، تنبهها فيها إلى أنه إذا ما جرى لها شيء ـ

لها، أعني المنتحرة - فلتبحث عن علبة فـي المكان الذي تعرفه، وأن تأخذها دون أن تفتحها إلى شخص يدعى خواكين، فـي العنوان كذا وكذا. ولماذا دون أن تفتحها؟ لأنها إذا ما فتحتها - هذا ما توضحه لها - ستتعرض حياتها للخطر. حسن، تذهب المرأة، وتجد العلبة فـي مخبأ فـي المطبخ وتتدبر الأمر خفية لتصل إلى المدعو خواكين. ويكون هذا الشخص زعيم حركة مناوئة تعمل فـي السرية المطلقة. ويبدأ بالتكشف لها، بطريقة ما، أن هناك من قتل أختها وجعل موتها يبدو كأنه انتحار.

غابو: ـ الأحداث تتطور إذن حول تحركات كل من الصحفية وخواكين.

بيتوكا: ـ هناك عناصر تجسس فـي المؤامرة، لأن حكومة دولة أجنبية تريد التدخل فـي الشؤون الداخلية لبنما...

غابو: ـ دولة أجنبية...

بيتوكا: ـ ... والثنائي ـ الفتاة وخواكين ـ يريدان الحيلولة دون ذلك. وفـي النهاية يقرر المتدخلون وكذلك بعض عناصر النظام العسكري المتعاونين معهم، تصفية الاثنين، لأنهما يعرقلان مخططاتهم.

غابو: ـ والعلبة؟ ما الذي تتضمنه العلبة؟

بيتوكا: ـ وثائق، أوراقاً تُثبت أشياء كثيرة... فالأخت ـ المنتحرة المزعومة ـ كانت سكرتيرة أحد كبار موظفـي النظام واستطاعت الإطلاع على هذه الوثائق.

غابو: ـ القصة تبدأ جيداً، ولكن، لماذا علبة الوثائق؟ يمكن لهذا أن يأتي فيما بعد، أما وضعه فـي المقدمة فلن يؤدي إلى خلق أي نوع من التوقعات... لماذا لا يكون فـي العلبة ـ فلنقل ـ شيء مبهم؟.. دمية راقصة بنابض مثلاً؟

بيتوكا: ـ مسألة الوثائق خطرت لي الآن بالذات.

غابو: ـ تصوري المشهد: خواكين يفتح العلبة ويجد حزمة أوراق. يخيل إليّ كأنني أرى لقطة الزوم هذه: حزمة أوراق. ثم ماذا؟ ولكن، إذا ما وجد دمية راقصة بنابض أو مسيحاً قبطياً مصلوباً...

بيتوكا: ـ معك حق. يجب أن أشتغل أكثر على المشروع.

غابو: ـ وأنت يا مانولو؟ هل صارت قصتك عن الموسيقي جاهزة؟

مانولو: ـ إنني أرتب أفكاري.

غابو: ـ حتى الآن؟ حسن، خذ ما تحتاجه من وقت... فلنر يا مونيكا، أراك متلهفة للدخول في العمل.

مونيكا: ـ لدي قصة مشغولة بصورة لا بأس بها. إنني أفكر فيها منذ بعض الوقت. تدور أحداثها في مدينة بوغوتا، في العام *1948*.

غابو: ـ في التاسع من نيسان بكل تأكيد. في أوج حركة البوغوتاثو[1].

مونيكا: ـ القصة تنتهي في هذا الوقت. البطلة هي طفلة بولونية، عمرها عشر سنوات، وقد هربت أسرتها من بولونيا ووصلت إلى كولومبيا قبل أربع أو خمس سنوات، حين لم تكن الحرب العالمية قد انتهت بعد.

غابو: ـ أي أن عمر الطفلة كان حينذاك خمس أو ست سنوات. ولم تكن تتكلم الإسبانية؛ بل البولونية أو الألمانية.

مونيكا: ـ ولكنها الآن تتكلم الإسبانية بإتقان. أما أبواها فلا، فالأبوان يتكلمان إسبانية معكرونية... والمشكلة الوحيدة للطفلة هي أنها لا تستطيع أن تنسى هتلر. إنها متأكدة من أنه مازال حياً، بالرغم من أن الأسرة تقول لها وتعيد إنه قد مات.

غابو: ـ إنها معذبة بذكريات الحرب. بما رأته وما سمعت عنه. واصلي يا مونيكا. اروي لنا القصة حسب الأصول: «كانت هناك طفلة بولونية...» ليست لها أي علاقة بآنا فرانك، أليس كذلك؟

مونيكا: ـ إننا في بوغوتا، في أوائل العام *1948*، قبل شهر من اندلاع

---

[1] في التاسع من نيسان *1948* اندلعت انتفاضة شعبية في بوغوتا عرفت باسم «البوغوتاثو»، وكان سببها المباشر اغتيال الزعيم الليبرالي خورخي إليسير غايتان، وامتدت الانتفاضة إلى كل أنحاء البلاد. فعطل الرئيس مارتيناك أوسبينا بيريث الكونغرس وفرض حالة الطوارئ في كل أراضي الجمهورية الكولومبية.

البوغوتاثو. في منطقة مركز المدينة تعيش منذ بضع سنوات أسرة بولونية، بعض أفرادها مروا من معسكرات الاعتقال. أصغر أفراد الأسرة هي طفلة في العاشرة، تعاني صدمة نفسية من شخصية هتلر. وعنوان القصة بالضبط: **مؤامرة صغيرة لقتل هتلر.**

غابو: ـ لقتل هتلر في وسط بوغوتا... تورية مثيرة للفضول.

مونيكا: ـ الطفلة تعيش منغلقة جداً على نفسها. تجد صعوبة في التواصل، من الوجهة الانفعالية. ليس لها أصدقاء تقريباً. وقد انتبه الجيران وآباء التلاميذ إلى ذلك فيحاولون دفع أبناءهم إلى اللعب معها، ويدعونها للتنزه، ولكن دون جدوى تقريباً. وفي أحد الأيام يذهب بعض زملائها في المدرسة لزيارتها، وعندما يدخلون إلى حجرتها تنزوي مرتعبة، وتسأل إذا ما كان هتلر لم يرهم حين جاؤوا. «إذا ما سألكم هذا السيد عني، فلا تقولوا إنكم تعرفونني.. أرجوكم، لا تخبروه أين أسكن...»

غابو: ـ ما الذي كانت تفعله الطفلة عندما دخل أصدقاؤها إلى غرفتها؟

مونيكا: ـ كانت تلعب بالدمى. لديها دمى قماشية وهي تتحدث إليها، وتؤنبها... إن عالمها حميم جداً، وشخصي جداً.

غابو: ـ يمكن لهذه العلاقة أن تكون كاشفة.

مونيكا: ـ كثيراً ما ترفض الطفلة الذهاب إلى المدرسة، بل والخروج من الباب إلى الشارع.

غابو: ـ والأبوان قلقان، يشتريان لها دراجة، زلاجة...

مونيكا: ـ ولكن دون جدوى. إنها تخاف الخروج لأنها مقتنعة من أنه هناك في مكان ما خارج البيت، يوجد رجل يدعى هتلر، وأنه سيقتلها.

غابو: ـ وكيف تتصور هي هتلر؟

مونيكا: أصدقاؤها الذين سمعوها تتكلم عنه يحاولون الاستفسار عمن يكون، لكنهم بدلاً من أن يسألوا آباءهم، يتوجهون بالسؤال عنه إلى خادمة عجوز، ثرثارة جداً ومشعوذة، وحين ترى الرعب في وجوه الأطفال تقول لهم أول ما يخطر لبالها: إنه رجل شرير جداً، له شعر أسود وشارب، إلى آخره، إلى آخره.

غابو: ـ ألا يخبرهم أحد بالحقيقة، أو يريهم صورة من مجلة، أو يحدثهم عن الحرب؟

مونيكا: ـ هذا أمر يجب العمل عليه. فالمعلومات أو نقص المعلومات التي كانت منتشرة في هذه الأنحاء حول هتلر ستكون أمراً مقنعاً.

غابو: ـ المثير للفضول هو لو أنهم سألوا آباءهم فقد يتلقون الإجابة نفسها: إنه رجل خبيث، إلى آخره. فحين يتعلق الأمر بالأطفال، يرى البالغون أن هذه الأسئلة تثير الحفيظة.

مونيكا: ـ وكان هناك من قال لهم إنه ألماني. وكان الأطفال قد سمعوا أناساً ـ أبوي الطفلة مثلاً ـ يتكلمون الألمانية.

غابو: ـ أو البولونية. فأي واحدة من هذه اللغات هي مجرد لغط غير مفهوم بالنسبة إلى الأطفال.

مونيكا: ـ وهذه معلومة مهمة، ذلك أن هناك نمساوياً يعيش في بوغوتا منذ سنوات ويملك صيدلية. هذا الرجل ذو الشعر الأسود والشارب، والمقيت جداً، يمكن له أن يتكلم بالألمانية في لحظة ما أمام الأطفال، فيكون ذلك كافياً لكي يعتقدوا ـ أو يتأكدوا ـ أنه هو هتلر الذي يبحثون عنه.

مانولو: ـ وهل كان لا يزال رائجاً في تلك الفترة احتمال ألا يكون هتلر قد مات؟

غابو: ـ ربما كان الأمر كذلك في بعض الأماكن... ولكن من المعروف أن جثته أحرقت ولهذا لم تظهر.

مانولو: ـ لقد سمعت الطفلة إشاعات... وما يعتقده الأطفال هو أن هتلر حي وأنه قد جاء باسم آخر ومظهر آخر ليختبئ في بوغوتا.

غابو: ـ جاء ليختبئ... أم ليطارد الطفلة. ويمكن للكبار أن يحركوا الخوف بالقول إن ذلك صحيح، وإن هتلر هو مسخ مريع اختفى من ألمانيا دون أن يترك أثراً، وما الذي يريده الأطفال أكثر من ذلك كي يتحولوا إلى فرسان جوالين؟

مونيكا: ـ وفي أحد الأيام، يأخذ «المسخ» شكلاً في صورة الصيدلي، فهو رجل متعجرف، منفر، ويتكلم الألمانية... وكل ما سوى ذلك.

غابو: ـ هل يخدمك في أي شيء كون الرجل صيدلانياً؟ هل سيُحضّر سماً مما يزيد من شكوك الأطفال؟

مونيكا: ـ المسألة هي أن له علاقات غرامية مع امرأة متزوجة، وزوج المرأة الذي لا يعرفه يمضي باحثاً عن عشيق زوجته...

غابو: ـ الآن أنت تعقدين الأمور حقاً. ما علاقة كل هذا بالصيدلية؟

مونيكا: ـ بدا لي أن الصيدلية هي المكان المثالي من أجل اللقاءات العاطفية. إذ يمكن للمرأة أن تدخل إليها وتبقى فيها لبعض الوقت، منتظرة إعطاءها حقنة أو أن يعد لها الصيدلي شراباً. ومن الشائع كذلك أن الصيادلة يقومون بدور الطبيب أحياناً.

غابو: ـ حسن. الأطفال الذين اكتشفوا هتلر أخيراً، يقررون إذاً أن يقتلوه.

مونيكا: ـ باعتباره هتلر «الحقيقي»؟

غابو: ـ أفترضُ بأن الأطفال في أوج عصبيتهم وهذيانهم، قد وجدوا أنفسهم أمام مرشحين أو ثلاثة مرشحين لمنصب هتلر، لكنهم اضطروا إلى استبعادهم... إلى أن ظهر الصيدلاني الذي **توفرت فيه** كل المواصفات المطلوبة.

مونيكا: ـ يمكن أن يكونوا قد عثروا كذلك على صورة لهتلر، لكنهم يستنتجون، بكل رصانة، بأن الرجل قد بدّل مظهره لكي يتمكن من إنجاز مهمته الرهيبة.

غوتو: ـ وتنكر كصيدلاني.

غابو: ـ أول ما يفعله هتلر في مثل هذه الحالة هو حلق شاربه وتجعيد شعره. والمهم هنا هو أن يكون الأطفال مقتنعين بأنهم قد عثروا عليه. فإذا كانوا يؤكدون أن الصيدلي هو هتلر، فيجب على الصيدلي **أن يكون** هتلر. وليس علينا أن نقلب الأمر أكثر.

مانولو: ـ من المؤكد أن الوضع المثالي هو أن يكون هناك تشابه، مثل الحلاق في فيلم **الدكتاتور العظيم**.

مونيكا: ـ لقد فكرت أحياناً في أنه يمكن للأطفال أن يفاجئوا

الصيدلاني نائماً، بعد أن يكون قد سكر، فينتهزون الفرصة كي يضعوا له شارباً صغيراً مثلاً. تروقني فكرة خلق ما يشبه الإثبات. أو يحاولوا القيام بإعدامه، أو اغتياله، لكن نتائج كل تلك المحاولات تكون فاشلة.

غابو: ـ عليك أن توضحي لي أمراً: هل قصتك هي قصة طفلة تسيطر على عقلها صورة هتلر، أم قصة جماعة أطفال يسعون جاهدين إلى العثور على هتلر وقتله؟

مونيكا: ـ القصتان متداخلتان، أليس كذلك؟ وهناك قصة ثالثة، أعني قصة الزوج المخدوع... ولكن يمكن للفيلم بمجمله أن يوصف بأنه قصة عمليتي اغتيال وضحية واحدة.

غابو: ـ فلننس للحظات قصة الخيانة الزوجية. ولنحاول التركيز على الأطفال. ولماذا بدأت الطفلة تتراجع إلى الخلفية؟

مونيكا: ـ كل أعمال الأطفال تتصاعد في خدمتها.

غابو: ـ ولكنها هي نفسها، ألم تتحول إلى مجرد مرجع وحسب؟

مانولو: ـ إنها حضور غائب.

غابو: ـ لا بأس. فلنتركها هكذا. وإذا ما احتجنا إليها فسنعود للبحث عنها.

مونيكا: ـ عندما يظن الأطفال بأنهم قد توصلوا إلى اكتشاف هتلر، يطلبون من الخادمة العجوز أن تحضّر لهم سماً، مزيجاً شيطانياً من تلك العقاقير التي تُحضّر من رؤوس ثلاث ضفادع، وأربع قوائم عنكبوت وذيل حرذون.

غابو: ـ أخبريني بالحقيقة، لقد كانت تلك العجوز هي خادمة جدتك، أليس كذلك؟ تلك الخادمة التي كانت تطلق النار من كل مساماتها...

مونيكا: ـ لم أكن قد فكرت في هذا الأمر.

غابو: ـ القصة تمضي جدياً. إنها تمتلك لباً، وفيها تداخلات جدية جداً.

مونيكا: ـ لقد كان هذا أحد الأمور التي أود معرفتها: هل تستحق القصة عناء مواصلتها؟ والشيء الآخر هو: هل المواقف مقنعة، سواء مؤامرات الأطفال أو انتقام الزوج المخدوع؟

غابرييلا: ـ ولكن، هل سيصل الأمر بالأطفال إلى تنفيذ خطتهم؟

غابرييلا: ـ سينفذونها، أجل، ولكن الأمر كله سيبقى مجرد عمل طقوسي وحسب، وهو أمر لا يتوصلون إلى معرفته. فتحضير ذلك العقار من أربع عيون ضفادع وذيل حرذون وأربع شعرات من رأس امرأة هو بالنسبة إليهم أمر جدي، لكنه بالنسبة إلى المشاهد لا يعدو أن يكون مجرد لعب. حسن، وبينما الأطفال يقومون بتنفيذ خطتهم، يأتي الزوج المخدوع...

مانولو: ما الذي تفعلينه بآلة التسجيل هذه؟

مونيكا: ـ اسمعوا.

غابو: ـ هذا كلام باللغة الألمانية. ألا يكون صوت هتلر، آيه؟

مانولو: ـ هتلر في مدرسة سان أنطونيو الدولية للسينما والتلفزيون... يا للفضيحة!

مونيكا: ـ ربما أن الزوج يقتفي كذلك أثر صوت. اسمعوا الصوت. لقد توصل إلى التعرف عليه، أعني على الصيدلاني.

غابو: ـ لقد قمتِ بتطوير القصة الموازية دون أن تخبرينا أي شيء عنها.

مونيكا: ـ القصتان تلتقيان معاً في يوم التاسع من نيسان. ففي هذا اليوم يتمكن الأطفال من جعل الصيدلاني يتناول العقار ـ أو ملعقة منه على الأقل ـ ويقوم الزوج المخدوع بقتله بعد قليل، حين يفاجئه وهو مع زوجته. لكن العنف يندلع في ذلك اليوم في الشوارع، وعندما تكتشف جثة الرجل المسكين، يعتبر على الفور أنه أحد ضحايا العنف.

مانولو: ـ ويموت هتلر، ولكن ليس هناك مذنب.

مونيكا: ـ والأطفال السعداء يذهبون بحثاً عن الطفلة. ويقولون لها: «لا تختبئي بعد اليوم. لم يعد بمقدور هتلر أن يلحق بك الأذى. لقد قتلناه».

غابو: ـ تعجبني القصة. ولكنني أشعر أنها مازالت فجة بعض الشيء. فالأطفال يقررون العمل من أجل إنقاذ الطفلة؛ وهم أنفسهم لا يتعرضون للخطر. أظن أن القصة تتشتت عند هذه النقطة.

مونيكا: ـ سيكون من الجيد أن يتوصل بعض الراشدين ـ وكذلك

بعض المشاهدين ـ إلى القناعة، مثل الأطفال، بأن الصيدلاني هو هتلر. وبالمناسبة، ألم يكن هتلر نمساوياً؟

غابو: ـ ولكن يجب توخي الحذر: فهذه قصة أطفال. ويجب ألا تخرج مطلقاً من جو الأطفال. إذا ما أدخلنا إليها الكبار، فإن القصة ستتفكك. ويجب أن تكون الكاميرا دوماً هكذا، أعني عند مستوى خصرنا، على مستوى خط نظر الأطفال.

غابرييلا: ـ وخصوصاً من أجل التشديد على نظرتهم إلى الصيدلاني.

غابو: ـ لأنه إذا ما دخل الكبار، فكل هذا سيفسد. الأطفال يستسلمون دون تحفظ للتخيل، للإبداع، للهواجس... فهتلر بالنسبة إليهم... مرتزق، كائن جبار وإعجازي لا بد من تدميره من أجل إنقاذ صديقتهم الصغيرة.

بيتوكا: ـ ومع تقدم الأطفال في خطتهم، يمكن للطفلة أن تبدأ بالخروج من محبسها، وأن تشارك قليلاً في العملية.

غابو: ـ لا بد من مواصلة بناء شخصية الطفلة. فهي ليست معقدة بما يكفي حتى الآن. فالطفلة ستكون في مركز كل الموقف الذي سيؤدي إلى التفجر، ابتداء من النزاع نفسه وحتى الحصول على معلومات عن الوغد.

غابرييلا: ـ ولا بد أن تأخذ شخصية الصيدلاني بالتطابق شيئاً فشيئاً، ودون أن يلاحظ ذلك، مع صورة هتلر. ويؤكد الأطفال شكوكهم بالاستناد إلى مجموعة عناصر يوفرها لهم الصيدلي نفسه، دون أن يدري.

مانولو: ـ مهمة جيدة لكاتب السيناريو.

غوتو: ـ وللمخرج، وللممثلين، وللطاقم بكامله.

غابرييلا: ـ في أحد الأيام يلاحظ الأطفال أن هناك في الصيدلية أو في بيت الرجل جزمة، تبدو كأنها جزمة عسكرية. وتتضخم الجزمة في مخيلتهم، لأنهم يربطون بينها وبين جزمات عسكرية أخرى رأوها في صور عن الحرب، ويقولون: «إنه هو، لا شك في ذلك».

غابو: ـ وكلما اشتبهوا بشخص، في أثناء تحرياتهم، يهرعون لرؤية الطفلة ويصفونه لها. فتقول لهم: «لا، إنه ليس هو، لأن فيه كذا أو ينقصه

كذا...» لكن المعلومات عن الصيدلي بالمقابل تتطابق تماماً مع الصورة التي تتخيلها.

مانولو: ـ ولكن، ألن تذهب بنفسها لكي تراه بأم عينها؟

غابو: ـ إنها لا تتجرأ على ذلك. فإذا ما كان هو هتلر، مثلما تظن، فإنها لن تذهب إلا لرؤيته ميتاً.

غابرييلا: ـ يجب أن يبقى واضحاً أن الأطفال لا يقتلونه.

مونيكا: ـ لن يقتلوه. ولكنهم سيظنون بأنهم فعلوا ذلك.

بيتوكا: ـ الأمر الواقع هو أن الرجل يموت. ويكون موته بسبب قضية الخيانة الزوجية.

غابو: ـ لا بد من إعطاء مدى واسع لهذه القصة. لا مجال للقسر فيها. يجب علينا أن نغرق فيها مثلما في تيار، وأن نتركها تجرفنا. وبما أن هتلر هذا غير موجود إلا في مخيلة الطفلة، فإنها هي الوحيدة التي تعرف من هو وكيف هو شكله؛ وهي وحدها القادرة بالتالي على التعرف عليه. ولكن هناك مشكلة. فهم يقولون لها: «تعالي كي تريه» فترد عليهم: «لا. إذا ما رآني فسيمسك بي». أنا أرى فيها حكاية أطفال ـ حكاية جميلة ورهيبة ـ ولا بد من الحفاظ عليها متماسكة جيداً حتى لا تتفتت. لنر، من يخطر له شيء يتيح لنا أن نتقدم؟

غوتو: ـ لا ضرورة لأن تكون الطفلة هي الوحيدة التي تشعر بأنها مهددة. لأنه إذا كان ذلك المدعو هتلر شريراً إلى هذا الحد، فإنه يشكل خطراً على الجميع. ويمكن لها أن تتحدث مع أصدقائها بأنه إذا ما تمكن من قتلها، فإنه سيحاول أن يقتلهم هم أيضاً.

مانولو: ـ باعتبارهم متواطئين معها.

غابو: ـ ألا ترون أننا نصنع نسخة حرة من ***عازف مزمار هاملن***؟

غوتو: ـ ما يقوله صحيح، يجب أن يكون الصيدلي نفسه هو من يقدم مبرراً للالتباس.

غابو: ـ ما يقوله من؟

غوتو: ـ هنا، مانولو، إنه يكلمني بصوت خافت. ما رأيكم بهذا: في أحد الأيام يأتي الرجل مخموراً، ويحييه أحد الأطفال، فيرفع هو ذراعه دون وعي بحركة تذكّر بالتحية النازية، ويقول شيئاً ما باللغة الألمانية.

مانولو: ـ على ألا يكون ما يقول «هايل هتلر»، أرجوك.

غابو: ـ ولكن، إذا كان الطفل هو الذي يؤدي التحية، فإن الاحتمال الأكبر المتوقع هو أن الرجل سيؤنبه: «بني، لا تلعب هذه اللعبة، إنها شيء قبيح جدا...».

غوتو: ـ الطفل لا يؤدي التحية النازية. ولكن، بما أن الرجل يأتي مخموراً...

مونيكا: ـ أنا تعجبني المغالطات والالتباسات لأنها تُبرز فكرة اللعبة. وهو ما أريد تحقيقه في قصة شخوصها من الأطفال...

غابو: ـ كوني على حذر بشأن الأطفال، فقد يكون من غير الممكن التنبؤ بتصرفاتهم. فأحدنا لا يستطيع أن يعرف الحد الذي يمكنهم أن يصلوا إليه...

غابرييلا: ـ ولكن هذا الأمر يجب أن يكون واضحاً لدى مونيكا: ما هو الحد بين ما يريدون عمله وما يتجرؤون على عمله. أنا أرى أنه يجب ألا ينفذ الأطفال خطتهم.

مانولو: ـ ما الذي تعنينه بهذا؟ أتريدين ألا يصل الأمر بالصيدلي إلى تناول الشراب الذي يُعدّونه له؟

غابرييلا: ـ أو أن لا يتوصلوا هم أنفسهم إلى تقديمه إليه.

غوتو: ـ يدخلون في أحد الأيام إلى غرفة الرجل ليستبدلوا دواء يضعه دوماً على الكوميدينو إلى جوار سريره، فيجدون الرجل ميتاً.

مونيكا: ـ ويحدث هذا في يوم التاسع من نيسان.

غابرييلا: ـ أو في الليلة السابقة.

غابو: ـ لم تعودي بحاجة إلى البوغوتاثو يا مونيكا.

مونيكا: ـ لم أعد بحاجة إليه؟ لماذا؟

مانولو: ـ أنا أعجبتني فكرة البوغوتاثو.

غابرييلا: ـ وأنا أيضاً.

غابو: ـ دعوني أفكر. سيكون من المريع أن تفكر الطفلة بأن كل ما يحدث هناك في الخارج هو من عمل هتلر. سيكون تصرفاً قاسياً من جهتنا. ألن تضطر الأسرة كلها التي تعيش في مركز المدينة، إلى الجلاء عن بيتها والبحث عن مكان آمن للنجاة؟ ثم إن إعادة بناء تلك الأجواء يا مونيكا، مع مستوى العنف والدمار الذي سيخيم على الشوارع لا بد أن يكلف ثروة طائلة. اللهم إلا إذا قررتِ التصوير بالأبيض والأسود كي تتمكني من استخدام مواد من الأرشيف في المونتاج، سواء من الأفلام الوثائقية أو الصور الثابتة... إنني أفكر بصوت عالٍ على كل حال. وخوفي هو من أن يتشتت الفيلم في اتجاهات عديدة ويفلت من أيدينا، مثل دفقة ماء.

مونيكا: ـ المشكلة الكبرى بالنسبة إليّ ما تزال تتمثل في هتلر نفسه. لأن الأطفال هم الذين سيضفون المصداقية على الشخصية.

غابو: ـ أنتِ بحاجة إلى هتلرين مزيفين على الأقل حتى تكتسب تأكيدات الطفلة القوة المطلوبة، وعندما يقدمون لها وصفاً للثالث، تقول: «إنه هو». هتلران غير حقيقيين قبل الوصول إلى هتلر «الشرعي»، هل تفهمينني. العدد المطلوب هو ثلاثة. فواحد فقط سيكون قليلاً، وأربعة سيكونون كثر.

غابرييلا: ـ وجميعهم يعملون في مهن مختلفة.

غابو: ـ على ألا يكون أي واحد منهم رساماً.

مانولو: ـ ولا حلاقاً.

غوتو: ـ والصيدلي يكتشفه أحد الأطفال بالمصادفة. فأمه ترسله إلى الصيدلية لشراء صابون، فيعطيه الصيدلي قطعة صابون غير مغلفة، تنبعث منها رائحة شحم، ويقول له: «هذا أفضل صابون».

مونيكا: ـ لا أجد هذا ظريفاً.

مانولو: ـ إنها نكتة قاسية.

غوتو: ـ ما أردت أن أقوله هو أن الأطفال ليسوا ساهين، لقد سمعوا بعض الأشياء... الطفل يشم ويهرع لينقل شكوكه إلى زملائه الآخرين.

غابو: ـ الشيطان مثلما هو، إنه لا يحتاج إلى تصويره كاريكاتورياً. وقبل أن ينصرف الطفل ومعه قطعة الصابون، ينزع الصيدلي غطاء مرطبان ويقدم إليه بعض السكاكر.

غوتو: ـ أجل، ولكنه لا يأكلها. بل يقدمها إلى القط.

غابو: ـ والقط يشمها وينصرف عنها.

غابرييلا: ـ أو أنه يلحسها ويسقط ميتاً هناك.

غابو: ـ وماذا لو تجرأ أحدهم على تذوق السكاكر؟ لن يحدث له أي شيء، فيأتي هذا الأمر ليؤكد أن الصيدلي **ليس** هتلر. إنني أحاول أن أجاري منطق الطفل وأن أُدخل إلى جماعة الأطفال عنصراً يتطلب الجدال.

غوتو: ـ ولكن أحد الأطفال كان قد سمع شيئاً عن حيل الشيطان، فينبههم إلى أن الأمر مجرد خدعة لبلبلتهم.

غابو: ـ ومن وضعٍ مثل هذا يمكن أن تبرز فكرة خلطة الشراب التي يعدونها.

مانولو: ـ بمساعدة الخادمة باعتبارها مستشارتهم في شؤون السحر.

غابو: ـ هؤلاء الأطفال ليسوا ملائكة. إنهم سحرة أكثر من الساحرات. ربما يحصلون على سكين ويثقبون جمجمة الرجل المسكين، أو على بندقية صيد ليملؤوا جسمه بالخُرْدُق عندما يصادفونه في الشارع. إن لقصص الأطفال هذه مزية خاصة، إذ يمكن الاعتماد عليهم للقيام بأي شيء، مهما بدا غير معقول. الكبار يتنكرون، يحاولون عدم إظهار غرائزهم، أما الأطفال في المقابل... واصلي العمل على هذه الحبكة يا مونيكا؛ فمن الممكن أن يخرج منها فيلم جميل.

مونيكا: ـ آمل ألا يحدث لي مثل ما جرى لك مع قصة **البيانو**...

غابو: ـ آه، هل أخبرتُكِ بهذه القصة؟

غوتو: ـ عفواً، عن أي قصة تتكلمون؟

غابرييلا: ـ ياه، ياه... هل هناك أسرار في الورشة؟

غابو: ـ إنها قصة عن بيانو. وقد أنهينا القصة قبل زمن طويل جداً من

ظهور فيلم **البيانو** الذي أخرجته جين كامبيون. هل تحبين سماعها مرة أخرى يا مونيكا؟ أم أنك تفضلين الخروج للراحة؟

مونيكا: ـ لا أريد الخروج.

غابو: ـ إنها القصة نفسها التي تعرفينها... فلا تقولي لي بعد ذلك إنني لم أحذرك!

مونيكا: ـ وكان سيُخرجها للسينما غوتيريث آليا، أليس كذلك؟

غابو: ـ بلى، لكن الوقت مضى، ولم نجد منتجاً... ـ أعني أن تيتون قد تشاجر مع المنتج ـ وفجأة... ظهر فيلم **البيانو** لكامبيون، وحقق نجاحاً عالمياً! ومن سيصدق الآن أن قصتنا كانت سابقة؟ بالرغم من أن براءة حقوق القصة مسجلة.

مانولو: ـ وهل كان عنوان قصتكم هو **البيانو** أيضاً؟

غابو: ـ العنوان المؤقت كان **إلى إيليسا**، وهو نوع من التكريم لذكرى بتهوفن. والحقيقة أن الشيء المشترك الوحيد الذي تتضمنه القصتان هو فكرة وجود بيانو في مكان غريب وغير مألوف.

مونيكا: ـ المكان في حالتكم هو منطقة غير مأهولة في كولومبيا، يسيطر عليها رجال حرب العصابات.

غابو: ـ والزمان هو ثلاثينيات هذا القرن. السيد كامبوثانو، أحد أكبر المتنفذين في بوغوتا يقرر أن يقدم إلى ابنته إيليسا بيانو، هدية في عيد ميلادها. وإيليسا هي طفلة ناضجة قبل أوانها، تبدو أكبر من سنوات عمرها الست. والأب الذي يحبها بجنون، يتلقى خبراً بأن البيانو ـ المرسل إليه من فيينا أو من برلين ـ قد وصل إلى ميناء كارتاخينا؛ ولكن لا بد من نقله إلى بوغوتا عبر نهر أورينوكو، لأن منطقة نهر مجدلينا تخضع لسيطرة رجال حرب العصابات. يذهب السيد كامبوثانو لمقابلة رئيس الجمهورية ويطلعه على تفاصيل الوضع. فيتصل الرئيس على الفور بوزير الدفاع ويقول له: «أيها الجنرال، لقد قدمتُ وعداً. البيانو يجب أن يكون هنا في الموعد المقرر، مهما كلف الأمر». فيرد عليه الوزير: «اطمئن سيدي الرئيس. سنحقق ذلك».

لقد انتبه الوزير إلى أن صهره المستقبلي ـ وهو ضابط شاب سيتزوج من ابنته في اليوم التالي ـ قد حظي بفرصة حياته العظمى. فيقول له: «أجِّل حفلة الزفاف. وعندما ترجع سيجري ترفيعك، وربما تُمنح وساماً. وعندئذ سيكون لحفلة الزفاف قيمة أخرى». ولا يتردد الضابط الشاب لحظة واحدة. وفي ذلك اليوم بالذات يجمع القوات والموارد اللازمة ليبدأ حملته، وينطلق بحثاً عن البيانو. تبدأ عملية النقل. وحين يرى رجال حرب العصابات كمية الموارد التي عُبئت لنقل ذلك الصندوق الضخم، يفترضون أنه لا بد أنه يحتوي شيئاً بالغ الأهمية، ويقررون منع وصوله إلى هدفه بكل الوسائل. هذا هو الفيلم: إنه قصة التقدم البطيء، والمكلف، والمنهك للصندوق، ميليمتر بعد ميليمتر، عبر أراضٍ غير مأهولة، ولا يمكن اجتيازها تقريباً... وفي أحد الأيام ينفتح الصندوق ويكتشف الجنود أن ما يحتويه هو بيانو.. بيانو ابيض اللون؛ وفي يوم آخر يكون البيانو على وشك الانجراف مع تيار النهر...

إليزابيث: ـ وهو في الصندوق.

غابو: ـ حسن، في إحدى اللحظات يسقط الصندوق في هاوية، وينفتح لدى السقوط ويظهر البيانو كاملاً. لكنه يبقى سليماً لحسن الحظ. صحيح أن إحدى قوائمه تنخلع، ولكنهم يعيدونها فوراً إلى مكانها.

غوتو: ـ وما الذي يفعله رجال حرب العصابات في أثناء ذلك؟

غابو: ـ كل ما رويته يجرى وسط الكمائن، والاشتباكات، والهجمات... رجال حرب العصابات لا يمنحون الجنود هدنة ولا يطلبون هدنة. ويتقدم البيانو مخلفاً وراءه جثثاً متناثرة، ومشهد أرض محروقة... وبما إن المعارضة للنظام قوية في العاصمة أيضاً، فإن وصول القوات العسكرية إلى بوغوتا يؤدي إلى اندلاع انتفاضة شعبية عارمة للحيلولة دون إدخال الصندوق إلى منزل آل كامبوثانو. ومن إحدى نوافذ البيت يمكن رؤية وميض الحرائق، وسماع دوي المعارك... لكن الضابط الشاب يشق الطريق مع قواته بالدم والنار ويتمكن من وضع البيانو في الصالون الباذخ، قبل دقائق من بدء حفلة عيد الميلاد. وتدخل إيليسا وهي ترتدي ملابسها مثل أميرة، وتحيي أباها والمدعوين بانحناءة من رأسها، ثم

تجلس بحركة رشيقة وراء البيانو.وتبدأ العزف: «تيرا ـ تيناتين ـ تاري ـ تاتاتين...»
قولوا لي الحقيقة: أليست قصة جميلة؟

مانولو: ـ ولماذا تشعر بالقلق؟ ليست لها **أي علاقة** بقصة فيلم **البيانو**.

غابو: ـ لستُ قلقاً. ففي اليوم الذي سنتمكن فيه من إنجاز الفيلم سننجزه بالرغم من كل شيء. ثم إن براءة الحقوق مسجلة. السيناريو كتبه ليتشي دييغو، مع أننا أنا وتيتون تدخلنا فيه أيضاً... أنا أحب أن أعيد صياغته.. أن أبسطه بعض الشيء... لقد ملأه ليتشي بالحمام الزاجل، ولست أدري بأية أشياء كثيرة أخرى...

مونيكا: ـ أنا أرى فيه تورية مريرة.

غابو: ـ أجل، وهذا أمر يعجبني، لأنه أشبه بصورة شعاعية حقيقية لكولومبيا. إنه بلادنا من أعلاها إلى أدناها.

إليزابيث: ـ والمثير للفضول هو امتزاج عدة أجناس فنية في قصة بسيطة: فهناك شيء من الهجاء السياسي، وشيء من أفلام المغامرات، ومن التراجيكوميديا...

غابو: ـ حسن يا مانولو، هل نظمت أفكارك؟

مانولو: ـ إنها قصة معقدة بعض الشيء كما يبدو لي. قصة شخص أقصى آماله وتطلعاته أن يصير كاتب أغاني بوليرو معروف. الشخصية رجل متقدم في السن، يعيش في غرفة بائسة في هافانا القديمة. ولست أدري كم من الأغنيات كتب..خمسة آلاف، ستة آلاف أغنية بوليرو، ولكن لم يغنِ أي مغن أغنية واحدة منها. إنه مؤلف أغنيات غير منشور. إنه يتدبر أمره أحياناً كي يسجل شريط كاسيت ـ بصوته هو نفسه على إيقاعات بوني موريه، أو بصوت جارة له تقلد أولغا غييوت ـ ويأخذ الشريط إلى إحدى محطات الإذاعة أو إلى وكالة موسيقية، ليرى إذا ما كان هناك مغنٍ يهتم بها. ولكن بلا جدوى، إنه غير محظوظ... ولم يكن لرجلنا عمل ثابت، فهو يعمل عندما يستطيع ذلك في إيقاف السيارات في مرآب...

غوتو:ـ سيقول إغناثيو إنه موقّف سيارات...

إليزابيث: ـ أقلت يعمل؟

مانولو: ـ ... في مرآب سيارات تابع لمطعم أو كباريه فخم، يمكن أن يكون كباريه «علي بار» لأن المغني بوني، معبوده، كان يغني هناك لوقت طويل. حسن، الرجل لم يعد يعمل هناك، لكنه مازال يتردد على المكان، كي لا يفقد العادة.

غابو: ـ إنها طقوس الحنين التي لا تُهزم.

مانولو: ـ وفي الحي الذي يعيش فيه، الجيران يشكون ويتذمرون لأن الرجل يشعل المذياع بأعلى صوت ـ خورين، بيريث برادو، لاريفيرسيد وغيرهم من المغنين... ـ ويتجول في المكان هناك بعض الزنوج ممن يتصرفون بلا مبالاة...

غوتو: ـ ألا يحب أولئك الجيران الموسيقى؟

مانولو: ـ ربما كانوا يفضلون موسيقى الراب.

غابو: ـ أولم يكن رجلنا يستمع إلى برامج موسيقى البوليرو؟

مانولو: ـ وكان يحب كذلك الموسيقى الراقصة، ولكن لم يكن هناك، في أعماقه، ما يمكن مقارنته بتلك الأغنيات التي تقول: «لن توجد لحظة من النهار تكونين فيها بعيدة عني...»

غابو: ـ «معكِ في البعد...» إننا في أوج سنوات الخمسينيات، هل أنا على صواب؟

مانولو: ـ أجل. وفي إحدى الليالي يدنو الرجل من «علي بار» ـ وفي نيته التكلم مع قائد الأوركسترا أو مغني الفرقة، ليقترح عليه بعض مؤلفاته الحديثة ـ فيجد الكباريه مغلقاً ويرى هناك عدداً من رجال الشرطة عند المدخل. يحاول الاقتراب كي يسأل عما حدث، ولكن أحد رجال الشرطة يأمره بالتراجع، وفي هذه اللحظة يخرج البارمان غايوسي...

غوتو: ـ وهو صديق قديم له...

مانولو: ـ ... ويخبره: لقد حاولوا سرقة قبعة وعصا المغني بوني موريه.

غوتو: ـ فـي الكباريه؟

مـانولو: القبعـة والعـصا موجودتـان هنـاك، فــي خزانـة، كتـذكار مـن الأزمنة الطيبة...

غابو: ـ وجاء معجب متعصب ببوني، أو سكير...

مانولو: ـ إنها المرة الثانية التي يحدث فـيها ذلك. ويؤكد البواب أنه رأى في المرتين مشبوهاً يخرج من المحل، وبه شبه كبير من المغني بوني ـ والواقع أنه قد قال فـي اعترافاته الأولى بأن من رآه **هو** بوني نفسه، لكنه عدّل أقواله عندما ذكروه بأن بوني قد مات ـ وأن الشيء الوحيد الذي يفعله المشبوه قبل أن يختفـي هو النظر بإمعان إلى عينيه.

غوتو: ـ كل هـذا يرويه البارمـان.. والموسيقي... بالمناسبة، مـا هـو اسـم الموسيقي؟

مانولو: ـ هل تقصد مؤلف الأغنيات؟ لقد أمضى حياته وهـو يسمع ألقاباً مثل **ملك المامبو** و**أمير الغناء** وما شابه ذلك من كل هذه النعوت الرنانة، فقرر أن يطلق على نفسه لقب **سلطان البوليرو**.

غوتو: ـ حسن، يمكننا إذن أن نسميه سلطان...

مانولو: ـ لا، هذا الاسم يطلق هنا على الكلاب. فلنسمه خوان إذا شئتم. القضية هـي أن البارمـان يخبر خوان بـأن أشخاصـاً مـن السينما أو التلفزيـون كانوا هناك قبل قليل، وسألوا عنه، وأنه هو ـ البارمان ـ قد أعطاهم عنوانه ـ عنوان خوان ـ مؤكداً لهم أنهم سيجدونه فـي بيته، لأنه شخص مرتبط بالبيت جداً. وهكذا يعود خوان راكضاً إلى بيته ويجد هرجاً ومرجاً كبيرين فـي الحـي لأن هنـاك فريق تصوير ينتظره لإجراء مقابلة معه. لماذا المقابلة؟ لأنهم يحضرون لفـيلم وثائقي عن بوني والموسيقى الشعبية، وقد رأوا صورة له مع **عظيم الإيقاع** ـ كان هذا هو لقب بوني ـ حيث يظهر المغني منحنياً نحو خوان وهو يهمس له شيئاً ما فـي أذنه بمودة وانفتاح. وبما أن أطروحة الفـيلم الوثائقي هي التأكيد على أن شعبية بوني لا تستند إلى كونه **عظيم الإيقاع** وحسب، وإنما كذلك إلى طبيعته نفسها، إذ على الرغم من كونه نجماً حقيقياً، فقد

كـان فـي الوقـت نفسه شخصاً متواضعاً، ودوداً، دون أي ذرة مـن العجرفة والتكبر.. وها هو الدليل على صحة تلك الأطروحة: إنها الصورة التي يظهر فيها بوني العظيم وهو يشاطر عامل مرآب بائس أسراره، إلى آخره، إلى آخره.
حسن، تنطلق أصوات الاستعداد المعهودة، ويبدأ التصوير، ويوجهون إلى خوان السؤال الصارم: «ما الذي كان يقوله لك بوني موريه في هذه الصورة؟» وخوان ـ الذي لا يستطيع أن يتذكر أي لعنة كان يقول له بوني عند التقاط الصورة، لكنه يشعر بأنه لا يمكنه أن يضيع هذه الفرصة بأي حال ـ يرد قائلاً إن **عظيم الإيقاع**، صديقه الحميم، كان يقول له إنه سيغني في اليوم التالي أغنية بوليرو من نظمه، لأنه ـ وينظر إلى الكاميرا مباشرة ـ مؤلف أغنيات وبوني بتجربته كـ... «قطع! ستوب!» يصرخ المخرج الذي انتبه إلى ما يجري، ويحاول أن يشرح لخوان بأن هناك مشاكل في أجهزة الصوت وإنهم سيعودون في الأسبوع التالي... وهو باختصار يتعلل بهذه الذريعة أو أي ذريعة أخرى ثم يُصدر أمراً، فيحمل الجميع آلات التصوير والميكروفونات، كما لو أنهم كانوا ينتظرون صدور ذلك الأمر، وينصرفون من حيث أتوا... أُف! لا يمكنكم أن تتصوروا مدى التوتر الذي أشعر به! انظروا كيف أتعرق! هل ينقصني شيء؟

سينيل: ـ للوهلة الأولى ينقصك شراب بارد أو مغلى.

غابو: ـ فلنر، اهدأ قليلاً... حاول أن تروي لنا بهدوء ما الذي يحدث للرجل «كان هناك حارس سيارات يؤلف أغنيات بوليرو. وفي أحد الأيام...» هكذا، من الألف إلى الياء. «كان يا ما كان... كان هناك خادم رجع إلى البيت وهو يرتجف وقال لسيده: "سيدي، لقد رأيت الموت في السوق وقد أومأ إليّ متوعداً". فقال له السيد: "خذ هذا الحصان وهذه النقود واهرب فوراً إلى سامارا". يفعل الخادم ذلك. وبعد قليل، يلتقي السيد في السوق بالموت، ويسأله: "لماذا أومأت إلى خادمي إيماءة توعد؟" فيرد الموت: "لم تكن إيماءة توعد، وإنما تعجب، لأنه عليّ أن أقبض روحه هذا المساء في سامارا وقد فوجئت برؤيته هنا، بعيداً عن سامارا"». هذه هي طريقة قص حكاية وفق

الأصول. إذا لم يكن بالإمكان اختصار قصة إلى هذه الجدود، فلأن هناك نقصاً أو زيادة فيها. فلنبدأ بالتسلسل إذن يا مانولو: ما هي بالضبط القصة التي تريد أن ترويها؟

مانولو: ـ حسن، أنا أرى أن ذلك العجوز هو رمز للإخفاق الأبدي، لأنه...

غابو: ـ أعذرني لمقاطعتك. ولكن، هل تريدني أن أخبرك ما هي مشكلتك؟

مانولو: ـ ما هي؟

غابو: ـ أنت لديك شخصية، ولكن ليس لديك حبكة تؤطر شخصيتك فيها. وهذه مشكلة أكثر تواتراً مما نعتقد، ولكن من الممكن حلها لحسن الحظ.

مانولو: ـ أنا لدي قصة في الحقيقة، وكل ما هنالك هو أن أعصابي تخونني.

غابو: ـ لا، لو كانت لديك قصة لما ضيعت نفسك في تفاصيل. ولكنت قلت مثلاً: هناك رجل عجوز يتطلع طوال حياته إلى أن يكون مؤلف أغنيات، وفي أحد الأيام يذهب إلى الكباريه الذي يغني فيه معبوده ويعلم هناك بأنهم قد حاولوا سرقة ثيابه الأثرية، وأن هناك من يبحث عنه هو نفسه لإجراء مقابلة معه... لست أدري، إنني أرتجل، فلنر إذا كنا نوفر للقصة بعض الاستمرارية.

مانولو: ـ أولم تكن روايتي لها بهذه الصورة... تقريباً؟

غابو: ـ علينا أن نحاول عدم السماح للأشجار بأن تمنعنا من رؤية الغابة. فقصة الموت في سامارا يمكن أن تُروى دون أن نوضح ما الذي كان يفعله الخادم في السوق ودون أن نقول إن السيد قد هرش رأسه عندما سمعه، ودون أن نقول إن كنارياً قد غرد في قفصه في تلك اللحظة...

مانولو: ـ ولكنك في **درس اللاتينية** قلت، إذا لم تخني الذاكرة، إن المحامي كان يزرر صدريه وإن السكرتيرة قدمت له القهوة...

غابو: ـ لأنني أملك القصة مكتملة في رأسي فإنه بإمكاني أن أقصها

بأدق تفاصيلها. ولكنني لو استغنيت عن هذه العناصر، فإن القصة ستبقى هي نفسها.

مانولو: ـ حسن، ما هي النقاط المثيرة للشك؟

غابو: ـ لماذا يذهب العجوز إلى الكباريه؟

مانولو: ـ ألم يتضح هذا؟ إنه يذهب ليقدم شريط كاسيت إلى الموسيقيين الذين يعزفون هناك.

غابو: ـ ولكنه لا يذهب إلى هناك كل يوم... إنه يذهب في هذا اليوم بالذات لأن شيئاً عظيماً جداً سيحدث هناك.

مانولو: ـ السرقة. محاولة السرقة. بل محاولة السرقة **الثانية**.

غابو: ـ وهل له أية علاقة بذلك؟

مانولو: ـ عملية السرقة تفيدني في تمكينه من وضع خطته لاجتذاب بوني.

غابو: ـ انتظر، انتظر... ألم تكن قد قلت من قبل بأن بوني قد مات؟

مانولو: ـ خوان يحاول أن يعيد إنتاج موقف من الماضي. إنه يريد **إعادة تكوين** الماضي إذا شئت.

غابو: ـ آه، القصة تدور في زمن، ولكنها تحيلنا إلى زمن آخر؛ وهذا الزمن الآخر في هذه الحالة هو سنوات الخمسينيات. لقد أمضى خوان حياته كلها وهو يحلم بأن يوافق معبوده بوني موريه يوماً على غناء أغنية بوليرو من نظمه. وبما أنه حارس سيارات، فإنه يعمد إلى وضع أشرطة كاسيت في محفظة سيارة بوني... انتظر لحظة: لم تكن هناك أشرطة كاسيت في تلك الفترة.

مانولو: ـ إنه يضع له كلمات أغنياته في السيارة، ما يضعه ببساطة هو أوراق. لكن بوني يتجاهلها ولا يبدي أي اهتمام بها. وهكذا، حين يسمع خوان الآن قصة محاولة السرقة من بواب الكباريه...

غابو: ـ ... يستعيد الأمل برؤية معبوده يغني كلمات إحدى أغنياته غير المنشورة قبالة كأس من الروم. لقد صار بإمكانه تحقيق حلم حياته الآن. أهذه هي القصة التي تريد أن ترويها يا مانولو؟

مانولو: تقريباً.

غابو: ـ وهل يتوصل الرجل إلى هدفه أم لا؟

مانولو: ـ حين يسمع قصة محاولة السرقة وشكوك البواب بأن السارق هو بوني نفسه... تخطر لخوان هذه الفكرة. ثم هناك مسألة الصورة التي يظهر فيها بوني وهو يهمس بشيء في أذن خوان...

غابو: ـ أترى؟ ها أنتذا تروي لنا شيئاً آخر. لقد كنا في خطة العجوز: كيف سيتدبر الأمر لكي يجتذب المغني بوني إليه؟

غوتو: ـ يجتذب شبح بوني، أليس كذلك؟

غابو: ـ هذا يعتمد على الطريقة التي تنظر بها إلى الأمر. ففي السينما لا وجود إلا للزمن الحاضر. فما يتصور العجوز حدوثه، يحدث فعلاً.

مانولو: ـ وهنا يتمكن خوان من اصطياد بوني مستخدماً قبعته كطعم.

غابو: ـ آه، إنها عملية ابتزاز صغيرة إذن: فهو يأخذ القبعة إلى بيته ويُعلم بوني بأنه إذا أراد استعادتها... حسن، وما الذي سيحدث عندئذ؟ سيذهب بوني لمقابلته بالطبع...

مانولو: ـ أجل. وعندما يدخل بوني يرتعب خوان لدى النظر إلى وجهه، لأنه يتذكر أخيراً ما كان قد همس به بوني في أذنه فيما مضى: «لا تواصل إزعاجي بأغنياتك البوليرو البرازية، وإلا فإنني سأبدأ بركلك!»

سينيل: ـ هل كان شخصاً نزقاً إلى هذا الحد؟

مانولو: ـ إنه كذلك في القصة. وبالمناسبة، لقد نسيت أن أقول إن خوان يحاول في مناسبتين سابقتين أن يتذكر ما كان قد قاله له بوني، ولكن دون جدوى. وهو يرتعب الآن لأنه يسمعه يقول له: «لقد جئت في طلب قبعتي، يا للعنة!»... ولكن الذهول يسيطر عليه فجأة، لأنه رأى الصورة على الجدار، ويكون لهذه الصورة بالذات تأثير المسكّن عليه. يبتسم. فينتهز خوان الفرصة ليدعوه إلى الجلوس وتناول كأس معه... وعلى عكس كل التنبؤات، يوافق بوني على الدعوة ويشرب كأساً من الروم، ثم يشرب كأساً أخرى، وأخرى... وبين رشفة وأخرى يسأله عن غايوسي، أي عن البارمان في كباريه «علي بار»

وعن بعض ندماء السهر المعروفين في المنطقة...وعندما يكون الاثنان قد سكرا، يطلب بوني من خوان إحدى منظوماته، وخوان ـ الذي كان ينتظر هذه اللحظة طوال حياته ـ يُخرج ورقة من جيبه ويقدمها إليه بينما هو يحاول دندنة اللحن كي يتمكن بوني من البدء بالأغنية. وفجأة ينطلق بوني في الغناء وينفجر خوان بالبكاء والبكاء والبكاء. لقد جنّ المسكين من السعادة، لكنه لا يتمكن من كبح دموعه.

سينيل: ـ هذا هو ما يسمى عادة «بكاء الفرح».

غابو: ـ إنه شخصية خطابية فعالة جداً.

إليزابيث: ـ لقد توصلت في إحدى اللحظات إلى التفكير بنهاية سعيدة، حيث يتحول خوان إلى مؤلف أغنيات مشهور.

غابو: ـ فلنر الآن ما صار لدينا: خوان رجل عجوز ومؤلف أغنيات بوليرو، وهي أغنيات لا يريد أحد أن يؤديها. وبما أنه حارس سيارات، فقد أتيحت له الفرصة لتسريب بعض المقطوعات إلى سيارة مغنٍ مشهور، لكن ذلك لم ينفعه في شيء. فالمغني المشهور لم يولِ الأغنيات أي اهتمام. ويتوصل خوان في النتيجة إلى أن الطريقة الوحيدة لشد اهتمامه إلى منظوماته هي في عرضها عليه في جو مناسب... في بيته.

سينيل: ـ بل في غرفته بكلمة أدق.

مانولو: ـ أجل، ولهذا السبب يسعى جاهداً من أجل إحضاره إلى غرفته. ولأنه يريد أيضاً أن يريه الصورة. فقد كان مصور كباريه «علي بار» قد التقط تلك الصورة في إحدى الليالي بينما كان بوني يعطي مفاتيح سيارته لخوان كي يوقفها في مكان مناسب... وقد همس في أذنه يومئذ بتلك الكلمات التي نعرفها.

غابو: ـ تمام. فلنرجع قليلاً إلى الوراء. إنه حارس سيارات ينظم أغنيات بوليرو وأمنية حياته الكبرى هي أن يتعرف المغني الشهير بوني موريه على مؤلفاته ويغنيها... وبالمناسبة، لا بد أن يكون خوان قد قال لمعبوده في إحدى اللحظات إنه يريد أن يعرض عليه بعض أغنياته، ولا بد أن بوني قد ردّ عليه:

«أجل يا رجل، وكيف لا. سنلتقي في أحد هذه الأيام...» لكننا نعود إلى خوان: فحين يرى أن بوني لم يفِ بوعده، يبدأ بوضع الأوراق التي تتضمن كلمات أغنياته في محفظة السيارة، إنما دون جدوى. وفي أحد الأيام يلتقط لهما مصورٌ صورةً بينما بوني يهمس شيئاً في أذن خوان، ويتدبر هذا الأخير الأمر كي يهدي إليه المصور نسخة من الصورة، فيعلقها على جدار غرفته. وبما أن بوني يواصل عدم اهتمامه به، فإن خوان يبدأ البحث عن أساليب أخرى لقسر الوضع، إلى أن يرى في أحد الأيام عصا بوني وقبعته...

مانولو: ـ تذكر أن مطاردته لبوني هي من الماضي، بينما سرقة هذين الشيئين تحدث في الزمن الحالي.

غابو: ـ إنني أحاول رواية القصة بالتسلسل... إنه لا يتوصل مطلقاً إلى شد انتباه بوني، لكنه يسرق الآن أشياءه المحفوظة كذكرى، ويرسل إلى بوني من يقول له: «إذا ما أردت استردادها، فتعال لمقابلتي».

سينيل: ـ ولكن إذا كان بوني ميتاً، فمع من سيرسل إليه الرسالة؟ مع منجمة روحانية؟

غابو: ـ مع البواب. فخوان واثق من أن البواب سيرى بوني مرة أخرى. قل لي يا مانولو: في أي زمن تدور أحداث الفيلم؟

مانولو: ـ في الزمن الحالي.

غابو: ـ ومتى يموت بوني موريه؟

مانولو: ـ في عام 63. وفي أثناء ذلك، واصل العجوز محاولة نشر منظوماته. ففي كل يوم يذهب لمقابلة أحد المغنين أو قادة الاوركسترا ـ يقابل آداليبرتو، وفورميل... ـ ليقدم لهم أشرطة أغنياته. ولكن دون جدوى.

إليزابيث: ـ إنه القدر مرة أخرى. فالعجوز محكوم عليه بأن يموت دون أن يُنشر.

مانولو: ـ ولكن، لا بد من إقرار الفترة الزمنية جيداً. ففي الماضي، كان العجوز لا يزال شاباً.

غابو: ـ القصة باختصار هي التالية: شخص يبحث عمن يغني أغنيات

البوليرو التي ينظمها. يذهب في إحدى الليالي إلى كباريه يحتفظون فيه بقبعة وعصا مغن شهير، ويعلم هناك بأنه قد جرت محاولة لسرقتهما...

مانولو: ـ وهي المحاولة الثانية.

غابو: ـ ... وأن بواب المحل يؤكد بأن اللص المزعوم هو المغني المشهور نفسه وليس سواه، بالرغم من أن هذا المغني ـ والبواب يعرف ذلك ـ ميت. وعندئذ تخطر لخوان الفكرة: يمكنه الاستيلاء على الأثرين لإجبار صاحبهما الميت على الذهاب للبحث عنهما في بيته... أهكذا هو الأمر؟

مانولو: ـ أجل، هكذا.

غابو: ـ أوكي، فلنتابع إذاً. يفكر خوان: يا للروعة، لو أن بوني مازال لما خطر لي أن أدعوه للمجيء إلى هنا، إلى غرفتي البائسة، أما الآن، بينما هو يهيم كروح محزونة باحثاً عن قبعته وعصاه، لأنه لا يشعر بالراحة في الأبدية بدونهما، الآن سيضطر إلى المجيء... وفعلاً، في تلك الليلة بالذات يُطرق الباب، فيفتحه خوان... و هوب! البقية تعرفونها: يسكران معاً، ويغني بوني أغنية البوليرو التي يفضلها خوان... وتوتي توتي! هل تصدق يا مانولو أنني بعد أن فهمت القصة الآن أجدها جيدة جداً؟

مانولو: ـ تنقصها حكاية الصورة، فهي عامل مفصلي. وكذلك المقابلة مع خوان من أجل الفيلم الوثائقي.

غابو: ـ آه، انتظر، الشيء الوحيد الذي يجب ألا ينقصنا هنا هو الصبر. فلنر. لقد كان عجوزاً يحرس وينظم وقوف السيارات عند أحد الكباريهات، وهو يؤلف أغنيات بوليرو يعتبرها رائعة، ولكنها لم تلفت انتباه أحد. ويقرر الرجل أن يجعل مغنياً مشهوراً ـ هو بوني موريه، وبالمناسبة، هذا المغني لا يظهر مطلقاً أمام الجمهور دون قبعته وعصاه ـ يقرأ ويسمع أغانيه، موقناً أنه سيتحمس لها. وهكذا فإن خوان يعمد كلما ذهب لإيقاف سيارة بوني، إلى وضع كلمات أغنياته في السيارة. ولكن دون جدوى: فبوني يتظاهر بأنه لم يرها. وفي أحد الأيام، عندما يعطي لخوان مفاتيح سيارته ومعها إكرامية ليجد موقفاً للسيارة، يهمس بشيء في أذن خوان، وفي هذه اللحظة بالذات

يمر مصور من هناك ويلتقط لهما صورة. يموت بوني. ويواصل خوان محاولاته ليصبح معروفاً، ولكن دون نجاح. وفي إحدى الليالي، يعلم خوان بوقوع محاولة سرقة في الكباريه ـ حيث يحتفظون بقبعة المغني بوني وعصاه كأثرين من آثار الفنان ـ، ويقول له بواب الكباريه، وهو صديق قديم: «إنه بوني يا خوان، أقسم لك. لقد جاء بحثاً عن قبعته وعصاه. لقد رأيته بعيني هاتين اللتين سيأكلهما التراب». فيفكر خوان: «هذه فرصتي.» وفي تلك الليلة بالذات يسرق القبعة والعصا، ويسرع إلى غرفته لينتظر بهدوء مجيء بوني، لأنه انتبه إلى أن المغني لا يشعر بالراحة في العالم الآخر دون القبعة والعصا. ويأتي بوني بالفعل، فيرى الصورة على الجدار... البقية تعرفونها.

مانولو: ـ مازالت تنقصنا المقابلة.

غابو: ـ تنقصنا أشياء كثيرة، لكن محور الحبكة صار موجوداً. فبعد الحصول على القصة نظيفة من الألف إلى الياء، يمكنك أن تفعل بعد ذلك ما تشاء: قد تقلبها معكوسة، أو تُدخل إليها الفلاش باك، وتفعل ما تريده... فبعد أن تحبس الماشية في الزريبة وتعرف أنها لن تستطيع الخروج، تقرر إذا ما كنت ستذبحها أو تدمغها، ومتى ستفعل ذلك وكيف... المهم أن تعرف ما هي القصة التي ترويها. وما سوى ذلك سيسقط بثِقل وزنه بالذات.

غوتو: ـ وبالمناسبة، ما عنوان حوار الأشباح هذا؟

مانولو: ـ **سلطان البوليرو**... أيبدو لكم مناسباً؟

معجزة فريز وشوكولاتة

غابو: ـ سيحدثنا سينيل عن تجربته في كتابة سيناريو فيلم **فريز وشوكولاتة**، صحيح؟ وعن القصة التي استُخدمت كأساس للحبكة... ما عنوانها؟

سينيل: ـ «الغابة والذئب والإنسان الجديد». كتبتُ القصة عام *1990*.

والعلاقة بين القصة والفيلم، في نظري، يقرها دافيد، وهو شخصية تظهر في عدد من قصصي. ولكن الفكرة نفسها جاءتني من خلال شخصية دييغو.

غابو: ـ وقد تعرفتَ على شخص كان النموذج الذي نسجت على منواله.

سينيل: ـ لم يكن شخصاً واحداً: بل أشخاصاً عديدين. وقد اكتشفت في النهاية «دييغوين» كثيرين يطوفون في شوارع المدينة... وأن بعضهم قد اصطدم بي. وأنا أتذكر في هذه اللحظة واحداً من أولئك الذين اصطدمت بهم. لقد ولدتُ في «الريف» ـ هذا يعني في إحدى قرى مناطق البلاد الداخلية ـ، وأنا بالتالي **غواخيرو**[1] في نظر أبناء هافانا. في الستينيات جئت إلى هافانا في منحة دراسية، ودرست الصحافة في الجامعة. ولم أكن قد زرت هافانا من قبل قط. أمضيت هنا أربع سنوات، وعندما أنهيت دراستي ذهبت لقضاء فترة خدمتي الاجتماعية في إحدى مدن الأقاليم. وفي يوم من الأيام رجعت إلى هافانا، والتقيت في المسرح بشاب كنت قد تعرفت عليه في الجامعة. كان يعرف أنني أكتب، وكان ذلك يبدو له ممتعاً جداً، لأن الناس ينظرون بظرافة إلى «غواخيرو» مثلي يكتب قصصاً. ذلك الشاب كان شاذاً جنسياً؛ وقد تعرض في إحدى المراحل لمشاكل جدية وطُرد من الجامعة. رآني يومذاك وقال لي: «آه، كيف الحال يا سينيل؟ كيف تمضي أمورك؟ هل رجعتَ إلى العاصمة؟» وكان معه شاب آخر لم أكن قد رأيته من قبل، فاقترب هذا الأخير مني دون مقدمات وبدأ بسرد سيرة حياتي: «سينيل باث، مؤلف *ذلك الطفل*»، وراح يذكر أشياء أخرى كنت قد كتبتها، وأين أديت خدمتي الاجتماعية، وعدد القصص التي يتضمنها الكتاب المذكور، والذي لم يكن قد نُشر بعد. وباختصار، لقد سبب لي الذهول والحيرة: إنه يعرف عني أكثر مما أعرف أنا نفسي. وقد استلطفته بالطبع، لأنه يتكلم بطلاقة، وبنوع من المرح...

غابرييلا: ـ لقد كان الصورة الحية لدييغو.

---

[1] غواخيرو guajiro: كلمة كوبية تعني «فلاح»، وهي تستخدم تاريخياً للازدراء.

سينيل: ـ بهذا المعنى، أجل. كان يتمتع بطلاقة في الكلام وبتدفق الناس العاديين. وقد واجهني عندئذ مباشرة: «لماذا لا تزورني في بيتي؟ ولكن انتبه، أنا مخنث، لا بد أنك قد لاحظت ذلك، وأتعرض لمشاكل...؛ ها أنت تعرف أين ستحشر نفسك إذا ما قررت المجيء» أعجبني طرحه للأمور بهذا الوضوح. وأعتقد أنه في تلك اللحظة بالذات ـ دون أن أعي ذلك ـ ولدت شخصية دييغو.

غابرييلا: ـ لقد تخيلت ذلك. حين رأيت الفيلم، أحسست بأن دييغو مأخوذ من الواقع.

غابو: ـ بل إنه، بكلمة أدق، مستوحى من أشخاص واقعيين.

سينيل: ـ هذا صحيح فيما يتعلق بالقصة وأكثر صحة فيما يتعلق بالفيلم. والمثير للفضول كما قلت، أن الشخصية في هافانا هي نوع من النموذج النمطي... لقد أوقفني حوالى أربعمئة شخص ليقولوا لي: «قل لي الحقيقة يا سينيل، أليس دييغو هو أنا؟ ولكن انتبه، أنا لم أغادر كوبا!» وهناك آخرون يأتون ليقولوا لي: «أجل، أنا أعرف أن دييغو هو فلان، إنهما متطابقان...» وقد حدث شيء مشابه بالنسبة لبيت دييغو، **الوكر** الشهير. هناك حوالي خمسين شخصاً يؤكدون أن الوكر هو الشقة التي يسكنونها، لكنني أؤكد لكم أنه لم يكن في ذهني أي مكان واقعي محدد.

مانولو: ـ وشغف دييغو هذا بالثقافة الكوبية، هل هو مستمد أيضاً من شخص واقعي؟

سينيل: ـ أنت تعرف أن في هذه البلاد أناساً كثيرين ملتصقين بتقاليدها الثقافية. وقد كانت هناك فترة استغرقت فيها أنا نفسي في قراءة وإعادة قراءة الأدب الكوبي، ابتداء من **مرآة الصبر**[1] وحتى أيامنا. وقد كانت

---

[1] مرآة الصبر Espejo de Paciencia : عمل غنائي قصصي مؤلفه سيلفيستري دي بالبوا، وقد انتهى من كتابته في عام 1608 في بويرتو برينثيبي (كاماغوي حالياً)، ويعتبر أول عمل أدبي في تاريخ الأدب الكوبي.

تسيطر على الأجواء حينذاك حمى ليثامية[2]، وكنتُ أعيد قراءة **باراديسو** عندما رحت أفكر في كل أولئك الشبان الذين ينظرون إلى ليثاما كإله، ومرشد، وخشية خلاص تبقيهم طافين في إعصار تلك السنوات...

إليزابيث: ـ وبالنسبة للموضوع، كيف برز في ذهنك؟ فحسب ما تقوله، لابد أنه كان مشكلة ساخنة...

سينيل: ـ حسن، كان علينا أن نطرح على أنفسنا السؤال التالي: ما هو موضوع الفيلم؟ هل هو الشذوذ الجنسي؟ هل هو الصداقة بين أشخاص مختلفين، لكن اهتماماتهم مشتركة؟ وكنت أرى على الدوام أن الموضوعين كليهما يصبان في موضوع آخر أكثر اتساعاً: التسامح. ويجب أن أقول لكم إن المتفوقين لا يثيرون اهتمامي كشخصيات؛ إنني أفضل الناس الذين هم أشبه بالمهمشين في أحد أركان الحياة... وأبطال الفيلم الثلاثة فيهم شيء من الهامشية: فنانسي عاهرة و«تاجرة»، تبيع أشياء في السوق السوداء؛ ودييغو شاذ جنسياً؛ ودافيد شاب خجول، غير واثق من نفسه... وشيء مشابه يحدث مع أوفيليا، بطلة فيلمي الأول ـ **خطيبة من أجل دافيد**، من إخراج أورلاندو روخاس ـ فقد كانت بدينة، وهو ما يكفي لأن تشعر بأنها مرفوضة إلى حد ما. وباختصار فإن شخصياتي ليست موجودة في مركز التاريخ على الإطلاق. وفي بلد مثل بلدنا، حيث من يملك صوتاً عالياً يكون في الصف الأول، فإن وجهة نظر من لا صوت لهم كانت تبدو لي على الدوام هي الأكثر جاذبية لطرق موضوعات مختلفة.

مانولو: ـ متى برزت فكرة تحويل القصة إلى فيلم سينمائي؟

سينيل: ـ لقد كان يبدو لي دوماً أنه يمكن أن يخرج من القصة فيلم سينمائي. لكنني لا أحب أن أكون أنا من يعرض على مخرج أن أعمل معه، وإنما العكس، أن يكون هو من يطلب ذلك، لأن الاحتمال الأكبر في مثل

---

[2] ـ ليثامية: نسبة إلى خوسيه ليثاما ليما، أحد أبرز الكتاب الكوبيين المعاصرين، له أعمال شعرية منها «موت نرسيس»، ورواية تعتبر من معالم الأدب الكوبي المعاصر بعنوان «باراديسو».

هذه الحالة هو أنه يعرف ما يريده ويحمل اقتراحاً محدداً. فالكاتب يجد سهولة أكبر من السينمائي، في اعتقادي، للدخول في جلد شخص آخر والتفكير برأسه. يبدو لي أننا نحن الكتّاب أكثر مرونة ومطاوعة. وأنا لا أريد على أي حال أن أدخل في صراع ثيران مع أولئك المخرجين الذين يأخذون بمطالبة أحدنا بأمور دون أن يعرفوا هم أنفسهم ما الذي يريدونه حقاً. وفي حالتي هذه بعثت القصة إلى «تيتون» ـ وهذا هو الاسم الذي نطلقه على غوتيريث آليا ـ على أمل أن تنال اهتمامه من أجل المستقبل. وتيتون مخرج أقدره كثيراً وكنت أرغب في العمل معه. فسيناريوهاتي الثلاثة السابقة كتبتها لمخرجين مبتدئين، وكنت أريد أن أعمل مع مخرج مجرب، يمكنني أن أتعلم منه. وقد حالفني الحظ. فبعد ساعتين من تلقيه القصة، اتصل تيتون بي ليقترح علي اقتباسها للسينما، فتظاهرت أنا بالبلاهة وتركته يحاول إقناعي، وكأنني لم أكن مقتنعاً سلفاً.

غابرييلا: ـ أي أن القصة شكلت الحبكة. وبدأت عندئذ مباشرة بكتابة السيناريو.

سينيل: ـ كنت أكتب مشاهد وآخذها إلى تيتون. فكان يعلق عليها، وأقوم أنا عند الضرورة بإعادة صياغتها. والحقيقة أن الاقتراحات والإصلاحات التي قدمها إلي لم تكن كثيرة، ذلك أن القصة أعجبته من جهة، ولكي لا يقيدني من جهة، ولأنه من جهة أخرى كان يتبع تكتيكاً شائعاً ـ ومثيراً للغيظ أحياناً ـ بين المخرجين، يتلخص في القول: «أكتب، أكتب كل ما يخطر لك، وبعد ذلك أنا أقص».

غابرييلا: ـ إنهم يحبون أن يكونوا هم من يمنتج السيناريو.

سينيل: ـ أنا أعتقد أن دور المخرج، حين لا يكون مشاركاً في كتابة السيناريو، يتلخص في توجيه وتشجيع عملنا. أليس هذا ما يفعلونه مع الممثلين؟ يجب على المخرج أن لا يتقبل مشهداً واحداً من كاتب السيناريو طالما هو يشعر بأن هذا الكاتب يمكنه أن يعطيه أكثر، وأنه لم يصل إلى ذروة إمكاناته.

مانولو: ـ ولكن ذلك قد يبدو لأحدنا مُضجراً على ما أعتقد، لأنه إذا ما كان المخرج نزقاً...

سينيل: ـ انتظر. السينما هي التكرار، أليس كذلك؟ وهذا ينطبق أيضاً على الكتابة. وفي هذا الأمر تركز عمل تيتون معي: في إجباري على إعطاء أقصى ما لدي.

غابرييلا: ـ ألم يكن هو نفسه يعيد كتابة بعض الحوارات أو المشاهد؟

سينيل: ـ لقد عمل هو فقط، ومن تلقاء نفسه، في النسخة التي فازت في المنافسة. لقد أراد أن نتنافس مع **نسخته**، النسخة التي اقترح تصويرها. وكان ما فعله حينئذ أنه منتج النص، على حد قول غابرييلا. وبسبب بعض الانقطاعات كان عليّ أن أعدل بعض المشاهد وأن أعيد كتابة حوارات، حتى لا تظهر الوصلات.

غابو: ـ لقد كنتَ تتقبل الاقتراحات بانضباط...

سينيل: ـ ليس دوماً، وإنما في أغلب الأحيان. فبسبب الاحترام الذي أكنه لتيتون، كنت مستجيباً جداً لرغباته... فقد كان يكفي قيامه بتلميح في بعض الأحيان حتى أسارع إلى إرضائه. ففي أحد الأيام، على سبيل المثال، طلب مني تيتون أن نستمع معاً إلى ألحان إغناثيو ثيرفنتس ومانويل ساموبل الراقصة ـ وهما من أهم المؤلفين الموسيقيين الكوبيين في القرن الماضي ـ، لأنه كان يريد استخدامها في الفيلم. وعندما رجعت إلى البيت، كتبت المشهد الذي يستمع فيه دييغو ودافيد إلى موسيقى **وداعاً لكوبا**، من تأليف الموسيقي ثيرفنتس. لم **يطلب** مني تيتون هذا المشهد، ولكنه **شجع** عليه، جعلني أشعر بأنه يحتاج إليه. وقد أحسست بسعادة كبيرة لأني استطعت إرضاءه.

إليزابيث: ـ أنت لم تكن تتشبث في أي لحظة بوجهات نظرك...

سينيل: ـ كنت أحاول تجنب المجادلات غير الضرورية. أضف إلى ذلك أنه يمكن لتيتون ألا يكون موافقاً على اقتراح ما، لكنه يعطيني الحرية المطلقة في البحث عن خيارات. وبهذا المعنى، كان العمل معه تجربة رائعة بالنسبة إليّ.

إليزابيث: ـ أرى ذلك. فالمسالة لم تكن مسألة التزام، وإنما ثقة مشتركة.

سينيل: ـ ومتبادلة. أنا شاركت في الدورة الأولى لهذه الورشة وتعلمتُ هنا مع المعلم...

غابو: ـ اعذرني للمقاطعة، ولكن كلمة المعلم هذه التي قلتها لها هنا، في كوبا، وقع غريب...

سينيل: ـ إنني أقولها من كل قلبي. لقد تعلمت بين الأشياء الكثيرة التي تعلمتها، أن أكون مرناً، وأن أكون منفتحاً على ما هو غير متوقع. أتذكر أنكَ قلتَ لنا إنه لا بد من توخي الحذر في التعامل مع المقدمات، لأنها خطرة جداً: فإذا ما انطلقت من مقدمة ما، سيكون الاحتمال الأكبر أن ينتهي بك الأمر إلى لي عنق القصة كي تُثبت تلك المقدمة، وهذا سيكون وبيلاً.

مانولو: ـ مثل سرير بروكريست[1] وهذه الأشياء...

سينيل: ـ الحصافة هي في ترك القصة تجري ومراقبة توجهها، وليس البدء بقسرها لتقول ما يريده أحدنا. وبكلمات أخرى، إذا ما كنت تفكر بالأمثولة وحدها، فإن ما ستنتهي القصة إلى قصه هو الأمثولة. ومن أجل ذلك لا حاجة إلى بذل جهد كبير، أو مثلما كان يقول أجدادنا: هذه الرحلة لا تحتاج إلى زاد. يجب ترك القصة تأخذ مسارها وحينئذ، فقط حينئذ، نبدأ بتحديد الأهداف. وانطلاقاً من ذلك، تتلخص مهمتنا في إنجاز تلك الأهداف بأفضل طريقة ممكنة.

مانولو: ـ دون زيادة ولا نقصان.

إليزابيث: ـ أكان هذا هو المنهج الذي اتبعتموه؟

سينيل: ـ من الواضح أننا استطعنا أن نطور من خلال القصة موضوعات وتفرعات مختلفة: موضوع الصداقة بين شخص شاذ جنسياً وآخر عادي؛ موضوع الوشاية، ذلك أن دافيد يشي بدييغو، ويعترف له هذا الأخير بأن عمله

---

[1] بروكريست: هو في الأساطير الإغريقية قاطع طريق، كان يسلب المسافرين ثم يجعلهم يستلقون على سرير لديه، فإذا كانت قامة المسافر أطول من السرير، بتر ما زاد منه، وإذا كان قصيراً، شده من أطرافه.

يستحق التقدير؛ وهناك موضوع عدم التسامح ـ وهو يشكل برأيي الموضوع المركزي ـ، حيث كل ما هو مختلف، ولا يقع ضمن القاعدة يُعتبر «شاذاً». وما فعلناه أنا وتيتون هو تحديد الموضوع الذي يهمنا أكثر من سواه وإلغاء الموضوعات التي يمكن لها أن تقودنا في اتجاهات أخرى وتعرضنا لخطر التشتت.

غابرييلا: ـ ولكن، أليس من المفترض أن يكون الموضوع مُتَضمناً في القصة؟

سينيل: ـ لقد كان كذلك فعلاً؛ ولكن كان لا بد من إبرازه أكثر في الفيلم. فالقصة تُروى بطريقة الاسترجاع من وجهة نظر دافيد. والواقع أنها مونولوج ليس فيه حضور لشخصية دييغو، وإنما تجري الإشارة إليه وتصفيته حسب وعي الآخر له. وليس لدييغو في القصة صوته الخاص، وإنما هو ملحق بدافيد. ولهذا السبب لم أقترح «اقتباس» النص القصصي؛ فما كان يهمني هو اكتشاف ـ وإنقاذ ـ ما يمكن للنص أن يتضمنه سينمائياً. وكان علي أن أعترف بأن دافيد ـ وهو شخصية انطوائية، لا يتخذ إلا القليل من القرارات، ولا ينفذ إلا القليل من الأعمال، ويفضل المراقبة والتفكير والانقياد لمشاعره... ـ بحيث يمكننا القول إن مثل هذه الشخصية، من وجهة النظر الدرامية، ليست شديدة الجاذبية. لقد حافظتُ في النسخة الأولى من السيناريو على فكرة الاسترجاعية ـ فالقصة كلها قد جرت قبل خمس عشرة سنة، ودافيد يتذكرها الآن ـ، بحيث أننا نرى دافيد في الزمن الحاضر وقد صار الكاتب... إنها طريقة للقول، في النهاية، إن تلك الصداقة الصعبة بينه وبين دييغو قد أخفقت. وقد أعجب تيتون كثيراً بهذه الرؤية.

غابرييلا: ـ ولماذا تخليتم عنها؟

سينيل: ـ لأنها تقسم القصة بطريقة قاطعة جداً. فهي تخلق قبل وبعد وتكشف بسرعة كبيرة أن تلك الصداقة قد انقضت، وأن دييغو قد غادر البلاد أخيراً... لقد كانت النظرة الاسترجاعية تتآمر على ما كنا نأمل فيه. وعندئذ قررت أن أروي القصة في الزمن الحاضر، وبصورة متصاعدة.

مونيكا: ـ قررت أم وافقت؟

سينيل: ـ ليس من الصعب تحديد هذا الأمر عند العمل في فيلم. فالكاتب يولي اهتماماً أكبر للمسائل التقنية في مهنته: كيف ستُحكى القصة، من أي وجهة نظر ستروى... هذه المسائل ـ المتعلقة بالعمل القصصي ـ هي التي تبدو لنا مهمة. ولكنني أرى أن أسلوب المخرج ـ جماليته، إيقاعه... ـ يجب أن يشكل جزءاً من القصة، بل وأكثر من ذلك: يجب أن يكون جزءاً من كتابة السيناريو نفسه، أو من إعادة كتابته في حالتنا هذه. فقبل أن أبدأ كتابة السيناريو، عدت لمشاهدة كل أفلام تيتون السابقة. وكان يهمني قبل كل شيء أن أكتشف إيقاعها الداخلي، والنقاط التي تتلاقى فيها... لقد كنت أتحدث قبل قليل مع صديقة، وقلت لها إن سيناريو **فريز وشوكولاتة** كله، أو كله تقريباً، هو لي ـ الحبكة، بناء الشخصيات، الحوارات... ـ ولكن السيناريو كله مكتوب من أجل تيتون. هذا يعني أنه لو لم يكن السيناريو له، لكنت كتبته بطريقة أخرى.

إليزابيث: ـ وما الذي خرجت به من تلك الدراسة لأفلام تيتون السابقة؟

سينيل: ـ ما خرجتُ به هو أنه لا بد للسيناريو من أن يحافظ على بعض عناصر الأسلوب التي تتبدى بصورة خاصة في الإيقاع... فهناك في أفضل أفلام تيتون شيء من البطء، بعض التسويف في معالجة الشخصيات ـ فالشبه كبير بين دافيد وشخصية سيرخيو، بطل فيلم **ذكريات التخلف** ـ وهناك في أفلام تيتون في الوقت نفسه شيء من السعي إلى لغة الفيلم الوثائقي... وقد حاولتُ في السيناريو التشديد على هذه الملامح، على الرغم من أنها لم تنتقل كلها إلى الفيلم.

مانولو: ـ حدثنا عن بعض الاختلافات ما بين السيناريو والفيلم الناجز.

سينيل: ـ لقد بدا لنا مهماً على سبيل المثال إبراز طبيعية ميول دافيد الجنسية. لأننا أردنا أن نُظهر الاختلاف بينه وبين دييغو، أليس كذلك؟ ـ إنهما شخصيتان مختلفتان للوهلة الأولى بسبب ميولهما الجنسية ـ لكي نضيف بعد ذلك أنه على الرغم من اختلافهما، فهما قادران على التعايش معاً، واحترام

كل منهما للآخر، والتواصل فيما بينهما... وهكذا ظهرت لنا الفكرة الفرعية الأولى: المتمثلة في علاقة دافيد بخطيبته ـ وهي مأخوذة من قصة أخرى لي بعنوان «لا تقل لهن إنك تحبهن» ـ وكانت هذه العلاقة الفرعية طويلة جداً، ولو أننا أدخلناها كلها لاستغرقت حوالي نصف ساعة على الشاشة. هذا يعني أن الفيلم كان سيبدأ بقصة حب ـ قصة حب شاب، هو دافيد، لا يتمكن من مضاجعة خطيبته فيفيان ـ، وعندما يظن المشاهد أن هذه هي القصة التي سنرويها له، يظهر دييغو وتتخذ القصة مساراً آخر، ثم آخر وآخر... مثل من يسير في شارع وينعطف كلما وصل إلى تقاطع. ولكي نؤكد على طبيعية ميول دافيد الجنسية استعنا في البدء بشخصية فيفيان، ثم بعد ذلك بنانسي التي عليها أن تؤدي وظيفة أخرى، باعتبارها محاورة دييغو. فقد كنا بحاجة إلى جعل دييغو يعبر عن نفسه، ويروي أموراً، ويقدم إلى المشاهد نوعاً من المعلومات التي يصعب التطرق إليها في محادثاته مع دافيد... وقد فكرت في أول الأمر بأن يكون من يحاور دييغو هو خيرمان، الشاذ الجنسي الآخر في الفيلم، لكنني تخوفت من تحميل الفيلم فوق طاقته من الفكاهة التي قد تبدو لطيفة لكنها ستكون خفيفة بعض الشيء. وعندئذ جاءت شخصية نانسي كأنها سقطت من السماء... مع أنها في الواقع لم تسقط من السماء وإنما من فيلمي الثاني ـ **أكاذيب معبودة** الذي أخرجه خيراردو تشيخونا ـ وقد أتاحت لنا هذه الشخصية ضمن ما أتاحته، سحب لسان دييغو دون الاستعانة بدافيد.

إليزابيث: ـ هذا يعني أن نانسي لا وجود لها في القصة الأصلية. وأنها ظهرت فيما بعد.

سينيل: ـ أجل. وقد أدت الدور الممثلة ميرنا إيبارا، زوجة تيتون، والتي كانت قد جسدت الشخصية نفسها في **أكاذيب معبودة**. أما دافيد، فيأتي بدوره من فيلمي الأول...، حيث تظهر كذلك شخصية ميغيل، بأداء الممثل نفسه الذي يقدم ميغيل في **فريز وشوكولاتة**، هل تفهمون هذا التداخل في الأنساب؟

مانولو: ـ ما يُفهم هو أنك تتحرك في عالم يغص بشخصيات مشتركة.

مونيكا: ـ وبالمناسبة، ألم تجد مصاعب في علاقتك مع المخرجين بسبب عملك حول شخصياتك نفسها؟

سينيل: ـ في البدء لم أنتبه أنا نفسي إلى ميلي هذا في تقاطع شخصياتي... ولكن برزت بعض التوترات التي استمرت أحياناً أكثر مما يرغب فيه أحدنا. وأنا أرى أن جميع المخرجين الكوبيين يعانون من المشكلة نفسها: فسعيهم إلى «قول شيء» هو أكبر من رغبتهم في رواية حكاية. إنهم يشعرون بإغراء أن يوجهوا إلينا خطبة حول الواقع، حول ما يفكرون فيه هم بشأن هذه القضية أو تلك... أما أنا فقد حدث لي العكس. لأن ما أريده ـ مثل المعلم الذي لا يحب أن نسميه معلماً، مع أخذ الفارق الهائل بعين الاعتبار ـ هو أن أقص حكاية. وهذا لا يعني أنني أتجاوز السياسة أو الموضوعات المهمة، أو النزاعات اليومية، لأن واقعنا خلافي وسياسي إلى حد أن الأمر ينتهي بك دوماً، حتى دون أن تخطط لذلك، إلى تضمين هذه المشاكل في أعمالك. قد يصر أحدنا أحياناً على موقف أو حوار ويضيع وقتاً ثميناً في الجدال، إلى أن يتراجع أخيراً بسبب التعب أو الاقتناع. ففي قصة «الغابة والذئب...» على سبيل المثال، يروي دييغو لدافيد كيف صار مخنثاً ـ أو بكلمة أدق، كيف اكتشف في طفولته ميله إلى التخنث ـ، ففي أحد الأيام، عند دخوله إلى حمام المدرسة، حيث دوشات الاستحمام الجماعية، رأى لاعب كرة سلة عارياً، مغطى بالصابون، تحت الضوء الذي ينفذ لا أدري من أين، إلى آخره ـ وهذا المشهد له علاقة بمشهد من رواية *باراديسو*[1] ـ، وقد بدا لي أن المشهد سيكون سينمائياً جداً، لهذا أصررت على أن نضمه إلى الفيلم. إنه أمر مثير للفضول، فقد يجد أحدنا في القصة «لحظات سينمائية» ولكنها عندما تنتقل إلى السيناريو، أو عندما نتخيلها على الشاشة، ننتبه إلى أنها لا تنفع. وقد حدث شيء مشابه لمشهد العشاء الذي جرى تصويره، وإن كنت أرى أنه

---

[1] باراديسو هو عنوان رواية شهيرة للكاتب الكوبي خوسيه ليثاما ليما.

تصوير سيئ. إنني أعني العشاء العظيم عند ليثاما ـ وهو أحد أكثر المشاهد فخامة في *بارادیسو* ـ ولكن هذا المشهد هو واحد من المشاهد القليلة التي لم تعجبني في ***فريز وشوكولاتة***. إنه أدنى بكثير مما كنا نأمل فيه، لأنه لم يؤخذ ـ حسب ما أرى ـ من وجهة نظر دافيد. وهناك في القصة لحظة أخرى يقوم فيها دييغو ـ في سورة غضب تصنيفي جديرة بأفضل قضية ـ بتصنيف الشاذين جنسياً في عدة جماعات. وكان هذا المونولوج يحتل صفحتين في السيناريو، وكنت أنا وتيتون على السواء معجبين به كثيراً... ولكن، بسبب طوله، لم تكن هناك إمكانية لتضمينه في الفيلم. فقد يعمل أحدنا في بعض الأحيان لأسابيع، أو حتى لشهور لكي يتوصل إلى نكتة طريفة، أو إلى موقف ساخر جيد، ثم يضطر بعد ذلك، عندما تحين ساعة الحقيقة، إلى الإلقاء به في سلة المهملات. وقد كانت هناك لحظة يتناول فيها دييغو كتاباً عن الرف، في **الوكر**، ويشرح لدافيد بنبرة أستاذية: «في هذا المرجع الماركسي، حيث تُدرس الميول الجنسية البشرية، هناك تأكيد بأن **ستين** بالمئة من البشر يخوضون تجربة شذوذ جنسي ما في حياتهم، وهذا لا يؤثر عليهم...» ثم يعود بعد قليل لتناول الكتاب ويعلق بالقول: «في هذه الدراسة الماركسية حول الجنس، يوجد تأكيد بأن **ثمانين** بالمئة من البشر...» وفي المرة الثالثة يؤكد أن «**تسعين** بالمئة من البشر...» وكان هناك مقطع آخر يتعلق بالويسكي تم تصويره كاملاً، لكنه أختزل على المافيولا إلى أدنى الحدود. فدييغو يقوم، على سبيل التباهي، بإلصاق لصاقة ويسكي على زجاجة روم من النوع العادي... وعندما يأتي المراهقون إلى بيته ـ في تلك الفترة، في سنوات السبعينيات، كانت قلة قليلة من المراهقين الكوبيين تعرف الويسكي ـ، كان يريهم الزجاجة ويقدم لهم كأساً منها، مما يرفع من شجاعتهم آلياً. ولم يكن دافيد قد جرب الويسكي قط، لكنه كان مقتنعاً بأنه رمز من رموز الرأسمالية، فيعترف له دييغو بحقيقة تلك الزجاجة حتى لا يهرِّبه من البيت... لقد تم تصوير هذا المقطع، لكنه بدا طويلاً بعض الشيء ويمكن له أن يضر بإيقاع القصة... أو ربما كان من الأفضل القول:

الإيقاع الذي بدأ يأخذه الفيلم عندما دخل إلى العمل المخرج المساعد خوان كارلوس تابيو[1].

مونيكا: ـ وكيف تمثل التبدل؟

سينيل: ـ لقد شكل ذلك صدمة بالنسبة إليّ في أول الأمر، بالرغم من أنه تحول مع الوقت إلى تجربة مؤثرة. ما هو الإيقاع الذي كان سيمنحه تيتون لبعض المشاهد لو قيض له أن يُخرج الفيلم من البداية حتى النهاية؟ وما الذي كان سيفعله على المافيولا؟ لست أتحدث عن الإخلاص المطلق للسيناريو، لأن هذا أمر لا وجود له... بل أكثر من ذلك، فهناك لحظات تتلخص النعمة فيها في عدم الإخلاص للنص، إذ تُلمح على المافيولا، في مرحلة المونتاج، إمكانات لم يكن بإمكان كاتب السيناريو إدراكها مسبقاً. فعلى سبيل المثال ـ لكي نبقى في موضوع الإيقاع ـ: في مشهد الرسائل هناك قطع يخدم جيداً، وذلك عندما يقول دييغو إنه سيبعث بتلك الرسائل، ويسارع دافيد إلى الطلب منه ألا يفعل. فينظر إليه دييغو بإمعان ويسأله: «ولم لا؟». فيفهم المشاهد: «ولم لا أكون **أنا**؟» إنه قطع رائع، أليس كذلك؟ ليس لأنه يسرع إيقاع القصة وحسب، وإنما لأنه مرتبط بموضوع الفيلم كذلك... وهناك مثال آخر: القرار بجعل الممثل يقول مداخلته الأخيرة وهو **يدير ظهره** إلى الكاميرا. لقد بدا لي رائعاً. والحقيقة أن مثل هذا الموقف ما كان ليخطر لي أبداً.

إليزابيث: ـ أنت لا تجد نفسك إذاً مظلوماً أو مخذولاً عندما ترى سيناريو لك على الشاشة؟

سينيل: ـ حسن، فيما يتعلق بفيلم ***فريز وشوكولاتة*** يجب أن أعترف بأنني أشعر بالرضا الكبير. فالفيلم مخلص، من حيث الجوهر، لروح القصة والسيناريو. ولكن نشأ وضع صعب خلال التصوير مع دخول خوان كارلوس، للسبب الذي كنتُ قد ذكرته: فأنا كتبت السيناريو من أجل تيتون تحديداً...

---

[1] في أثناء تصوير الفيلم ساءت حالة المخرج توماس غوتيريث آليا (تيتون)، فأكمل إنجاز الفيلم مساعد المخرج خوان كارلوس تابيو.

وتولي مخرج آخر العمل يعني جمالية أخرى، وإيقاع آخر، وطريقة أخرى للقص... لقد ظهر الفيلم إلى الوجود بفضل خوان كارلوس ـ وهذا أمر لا شك فيه ـ، وهو مخرج أحترمه، وأحب العمل معه، ولكن الصحيح هو لو أن العمل كان له من الأصل، لما كنت كتبت **هذا** السيناريو، وربما كنت سأقص قصة من نوع آخر، ولكانت المواقف والشخصيات مختلفة...

مانولو: ـ هل يمكنك أن تحدد المعنى الذي تقصده بالضبط؟

سينيل: ـ بمعنى أن هناك شخصيات، على سبيل المثال... فلنفكر بشخصية دافيد، إنها شخصية مثالية بالنسبة إلى تيتون: فهي شخصية صامتة، باطنية... وليس هناك شخصية واحدة من هذا النوع في كل أفلام خوان كارلوس. فإذا ما كان عليّ، ككاتب سيناريو، أن أوجه انتقاداً جدياً إلى الفيلم، فسيكون انتقادي في أن الفيلم قد مضى في خط دييغو على حساب دافيد، مع أننا إذا أمعنا النظر من جهة أخرى، فسنتساءل: ألم يكن هذا هو أفضل ما يمكن أن يحدث؟ فإذا ما حكمنا على النتائج، سنقول: بلى. ولكن ما أريد قوله هو أن البطل الحقيقي، في السيناريو، هو دافيد. وعلى المشاهد أن يدرك الواقع من خلال دافيد؛ ووجهة نظره هي التي تأخذ في نسج خيوط الفيلم. ليس لدي أدنى شك في أن دييغو سيتمكن من تحقيق شيء من الاستقلالية في بعض اللحظات، بفعل ديناميكيته الداخلية، لكنني أتجرأ على القول إنه كان ليد خوان كارلوس دور كبير في هذا الشأن.

إليزابيث: ـ من المؤكد أن لطاقم الممثلين تأثيره أيضاً. فالممثل الذي أدى دور دييغو أكثر جاذبية من الممثل الذي أدى دور دافيد.

سينيل: ـ هذا أمر كان يُقلق الجميع. فقد كان هناك ممثلون كثيرون يتطابقون مع صورة دافيد، لكننا لم نجد ممثلاً واحداً مقنعاً لدور دييغو. وفي أحد الأيام جاء تيتون باقتراح إسناد الدور إلى خورخي بيروغوريا... فوصل صراخي عندئذ إلى السماء. لقد كنت قد شاهدت خورخي يمثل في التلفزيون وفي المسرح وكانت لدي بعض الأحكام المسبقة ضده، وكنت

أرى فيه الشاب المتأنق أكثر من الممثل... وكان هناك مرشح آخر للدور، ومع أنني لا أحب التدخل في اختيار الممثلين ـ لأنه أمر حساس جداً في رأيي، ويجب ترك اتخاذ القرار بشأنه للمخرج ـ، إلا أنني كنت مستعداً للتصويت مسبقاً لصالح الممثل الآخر. وفي أحد الأيام دعاني تيتون لمشاهدة التجارب النهائية ليسمع رأيي، وحين شاهدت خورخي يمثل قمت بالالتفاف مئة وثمانين درجة على موقفي. قد لا تصدقونني، ولكن ما أقنعني هو الطريقة التي يمشي بها، طريقته في ثني ركبتيه، والخفة التي لا تكاد تُلحظ لبعض حركاته. لقد كان التخنث يخرج من كل مساماته... لا تضحكوا؛ إنني أقول ذلك امتداحاً لموهبته. وتأكيداً على جدارته الكبيرة جداً، خصوصاً أنه من المعروف أن خورخي هو أحد أكثر الرجال فحولة في هافانا. لقد كان دييغو الأصلي يتميز بثرثرته، أما دييغو الممثل فتميز بحركاته، كما تميز بقدراته الإيمائية. لقد قمنا بزيارة أشخاص تجمعهم بعض نقاط التشابه مع الشخصية، ويمكنني أن أؤكد لكم بأن الممثل خورخي كان يتمثل كل ما يفعلونه ويمتصه مثل إسفنجة. أما فلاديمير كروث، الممثل الذي يؤدي دور دافيد، فهو حالة مختلفة. إنه «غواخيرو» مثلي، ينتمي إلى فرقة مسرحية محلية. ولا تبدو جاذبيته في مظهره الخارجي، مثلما هي حال الممثل الآخر؛ ولكن له جاذبية خاصة تتكشف تدريجياً. وقد كنت أفكر في أنه يمكن لدييغو أن يلمس جاذبية دافيد، لأنه سيكتشف بسرعة أنه يمكن لذلك الشاب أن يتألق بصورة أفضل بمجرد أن يرتدي قميصاً مختلف اللون ويسرح شعره بطريقة أخرى. إن وجنتي فلاديمير بارزتان، ولهذا فإنه لا يبدو شخصاً «فوتوجينك» دوماً؛ ولكنه حين يلبس جيداً، يبدو جيداً جداً، لأن له وجهاً متدفق الحيوية، وغامضاً، يكشف عن شخصية غنية... هناك عامل آخر كان يبدو، ظاهرياً، كأنه ضده، ألا وهو ثقته بنفسه في موقع التصوير. فبينما كان خورخي يبدو ممثلاً يتلمس إمكاناته في أثناء العمل، ولا يتعب مطلقاً، إذ يمكنك العمل معه عشرين ساعة متواصلة، مما دفع المخرج ـ على مبدأ «أنت واصل الكتابة مثلما تشاء، وأنا سأقطع ما أشاء بعد ذلك» ـ إلى

الطمع فـي إجـراء عـدة لقطـات مختلفـة كـي تتـاح لـه خيـارات أكثـر علـى المافـيولا فـي ما بعد. أما فلاديمير بالمقابل، فتقول له: «ضع الكـأس علـى بعـد ميليمتر واحد من منفضة السجائر»، ويمكنك أن تعيد تصوير المشهد مئة مـرة إذا شئت، ويواصل هو وضع الكأس دائما على بعد مليمتر واحد بالضبط مـن المنفضة. وعنـدما تـذهب إلى غرفـة المونتـاج، فإنـك ستجد علـى الأغلب عـشر لقطـات متنوعـة لـدييغو مقابـل لقطـة واحـدة لدافـيد...، وقـد كـان هـذا فـي الواقع سبباً من الأسباب التي ساهمت فـي تشجيعنا على استبدال وجهـة النظـر الـتي ستروى مـن خلالها قصة الفـيلم. وهـكـذا راحـت أهميـة دافـيد تـتقلص، لـيس بـسبب الممثـل، وإنمـا بـسبب الظـروف. وانتقـل دييغـو إلى إدارة الأحـداث الرئيسية. ومع ذلك، فقد كان واضحاً لي أن كل ما يحدث فـي هـذه القـصة، إنما يتمتع بالأهمية لأنه يحدث لدافـيد.

غابرييلا: ـ المشهد الـذي يتحـاور فـيه دافـيد مـع المـرآة... كنتُ أظـن أنـه سيعاد فـي لحظة ما من الفـيلم.

سينيل: ـ لقد ضاعت الفكرة عندما اتخذ الفـيلم إيقاعاً آخر. وأُصر علـى أنه ربما كان هذا هو أفضل ما يمكن عمله؛ ولـكن مـا أود قولـه، كـكـاتب سيناريو، إنه تغيير طرأ فـي أثناء العمل، ولم يكن مقرراً مسبقاً.

مانولو: ـ ألم يحدث شـيء مماثل بالنسبة إلى العشاء؟ لقـد قلـت أنـت إنـك كنت تتصور مشهد العشاء من وجهة نظر دافـيد.

سـينيل: ـ أنـا أظـن أنـه كانـت هنـاك عناصـر أخـرى تـآمرت ضـد العـشاء. ففـي السيناريو كنـا نتصور الـوكر علـى الـدوام علـى أنـه صـالة وغرفـة طعـام فـي الوقت نفسه. أما الموقع الذي صورنا فـيه بالمقابل فهو مؤلف من صالة فـي جهـة وغرفـة طعـام فـي جهـة أخـرى. وكـان لا بـد أن يظهـر المـذبح البيتي فـي خلفـية بعض لقطات العشاء، والأجـواء الغامضة بعض الشيء للصالة؛ ولـكـن انفصال المكانين وتباعدهما جعل العشاء مفصولاً عن محيطه وفقدنا عنـصر الغنـى البـصري. وأنـا أرى كـذلك أن القـرار باسـتخدام طاولـة مربعـة لم يـكـن نافعاً. فأنا أعتقد أنه يجب عدم تناول الطعام فـي السينما على طاولات مربعة،

وإنما يجب أن تكون طاولات الطعام مستطيلة. بل إنني أكاد أتجرأ على القول إن الطعام على طاولات مستطيلة يكون أفضل.

مانولو: ـ أنا أيضاً رأيت أن مشهد العشاء لا يبلغ ما هو مأمول منه... على الأقل بالنسبة لقراء ليثاما وبالنسبة لمن يعرفون القصة.

سينيل: ـ كنتُ قد أوردت في السيناريو سخرية من دييغو، فدافيد ـ الذي كان مع نانسي ـ ينزل بعد العشاء عارياً، ويقوم بترتيب بعض الزجاجات على الطاولة، ويتناول سيجاراً، ويومئ بحركة تواطؤ إلى ليثاما ـ أعني إلى صورة ليثاما المعلقة على الجدار مع السيجار الذي لم يكن يفارقه ـ ويلتقط لقمة ما من أحد الأطباق ثم يعود إلى الصعود. وقد بدا لي أنه سيكون مسلياً أن يرى المشاهدون ـ أي الجميع باستثناء دييغو ـ دافيد عارياً. ولكن هذا المشهد لم يصور.

إليزابيث: ـ وما هي لحظات السيناريو الأخرى التي بقيت خارج الفيلم؟

سينيل: ـ هناك بعض الطرائف والنكات التي لم تصور أصلاً أو التي استبعدت على المافيولا، لأنها تقلل من انسيابية القصة. أتذكر واحدة منها، متعلقة بشخصية ميغيل. فقد كان دييغو قد قدم لدافيد بعض بطاقات الدعوة لحفلة باليه. ولم يكن دافيد راغباً في الذهاب ـ فأحكامه المسبقة تمنعه من ذلك ـ، ولكن ميغيل، وبتصرف بوليسي، يقنعه بضرورة ذهابهما معاً، كي يشير له دافيد إلى دييغو، ولكن دافيد يشير هناك إلى خيرمان... وهناك مشهد آخر يدور ما بين خيرمان وميغيل، في الحمام، وكان يبدو لي مشهداً مضحكاً جداً. وهناك أيضاً واقع أنني كنت أريد وضع دافيد على اتصال بعالم الثقافة المترف ذاك ـ مسرح هافانا الكبير بستائره، وديكوراته، وأضوائه..ـ ورؤيته كيف سيتأمل كل ذلك بانبهار... وهنا تحدث طرفة أخرى، فعندما تُفتح الستارة يبدأ الحضور بالتصفيق لأنهم يعرفون أن راقصة البالية إليسيا ألونصو ستظهر على منصة المسرح بين لحظة وأخرى... ولكن ميغيل، المذهول من كل ذلك، يلتفت نحو دافيد ليسأله: «أيكون فيدل [كاسترو] قد حضر؟» وقد جرى كذلك تصوير مشهد يسأل فيه دييغو

دافيد ـ وهو يعرف أنه لا يزال بكراً ـ عن أكثر ما يعجبه في المرأة، فيرد دافيد بحيرة: «أن تكون ثورية أولاً وقبل كل شيء». فينظر إليه دييغو بإمعان ويعلق: «صحيح يا بني، ولكن هناك ثوريات بمؤخرات وأخريات دون مؤخرات». وقد فُتن تيتون بهذا المشهد وقام بجهود لا توصف للحفاظ عليه، لكنه لم ينفع على المافيولا.

مونيكا: ـ هذا فظيع، فكم من الوقت والجهد يبذل أحدنا، ككاتب سيناريو، من أجل التوصل إلى أشياء لا تستخدم فيما بعد، أو أن أحدنا يعرف مسبقاً أنها لن توظف في العمل.

سينيل: ـ لقد كنت قد أنهيت السيناريو تقريباً عندما قرأ تيتون **قبل أن تغرب الشمس**، قصة السيرة الذاتية لرينالدو أريناس، وتعرف في اسبانيا على واحد من الأشخاص الكثيرين الذين يظنون أنهم كانوا النموذج الذي استوحيت منه شخصية دييغو. وتبين أن ذلك الشخص قد عاش لسنوات في العمارة التي يصفها أريناس، وهي خلية نحل حقيقية تجري فيها مغامرات غريبة جداً، فجاء تيتون وقال لي: «ما رأيك؟ يجب أن نُظهر هذه العمارة في الفيلم». وهكذا بدأت أكتب مشاهد تغص بالعمارات، ومن بينها العمارة التي تظهر في الفيلم فعلاً، حيث يخرج رجل يحمل أرنباً ويصعد آخر السلّم ومعه خنزير. وكان هذا هو الشيء الوحيد الذي بقي من جائحة العمارات تلك.

مانولو: ـ وأنا أيضاً عرفت بعض العمارات التي هي أشبه بسوق فلاحي، حيث يجري تهريب كل شيء، بدءاً من الأغنام وحتى الدجاج.

غابو: ـ الآن بدأت أفهم كيف كنت أسمع فجأة، وأنا مقيم في فندق ريفيرا، صياح ديك أو خوار بقرة. لا بد أنني كنت قريباً من إحدى تلك العمارات.

سينيل: ـ بما أن تيتون كان يجبرني على العمل بقسوة، فقد كنتُ أنتقم منه، بالمزاح معه بين حين وآخر. فعلى سبيل المثال، كتبت له في إحدى المرات مشهداً تظهر فيه بقرة على سطح عمارة. وكان لا بد من رافعة لحملها إلى هناك...

مانولو: ـ ولكنك كنت تعرف بينك وبين نفسك أن هذه المشاهد لن تصور.

غابو: ـ وما الذي كان يقوله تيتون؟

سينيل: ـ لا شيء. كان يتركني أفعل ذلك.

غابو: ـ ألم يكن يجادل أبداً؟ عندما يكون هناك خلاف جدي...

سينيل: ـ أنا لم أستطع في يوم من الأيام أن أقنع أحداً بالتكلم معه، ولهذا فإنني كلما وقع خلاف جدي، أحاول أن أقدم له مبرراتي مكتوبة. لقد كنت أكتب له رسائل تؤرقه ولا تتيح له النوم.

غابو: ـ وهل تمكنت من إقناعه في إحدى المرات؟

سينيل: ـ أجل. فمثلاً، في مسألة مهمة جداً مثل الإبقاء على ليثاما ليما على قمة صرح الأدب الكوبي، مثلما يعتبره دييغو. وهذا أمر وارد في القصة. ولكن تيتون وخوان كارلوس توصلا إلى إمكانية استبدال ليثاما بالمفكر فيرناردو أورتيث. صحيح أن أورتيث هو الشخصية الأكثر إثارة للجدل في الثقافة الكوبية في هذا القرن ـ فلسبب ما أطلقت عليه تسمية «المكتشف الثالث لكوبا»، إذ لم يسبقه إلى ذلك أحد سوى كولومبس وهمبولد ـ، ولكن أورتيث كان عالماً، مفكراً، وليس الشخصية التي يتطلبها الفيلم.

غابو: ـ إن أورتيث هو أسطورة أيضاً، لكنه أسطورة من طبيعة أخرى. وقد كان دييغو أقرب إلى الشعر منه إلى العلوم الاجتماعية.

سينيل: ـ لم يكن عبثاً أن عنوان السيناريو كان في البدء **إشاعة معادية**، فهو عنوان مؤقت مأخوذ من ليثاما.

غابرييلا: ـ قل لي يا سينيل، هل أعجبتك النهاية.. ذلك العناق العظيم؟

سينيل: ـ أجل. لقد كانت تلك هي النهاية التي فرضت نفسها، بين نهايات أخرى محتملة. لقد كانت لي تجربة في فيلم **أكاذيب معبودة** دفعتني إلى إعادة النظر. فقد كانت نهاية مريرة ـ بالنسبة لفيلم كوميدي على الأقل ـ وكان الناس يخرجون من صالة السينما بقلوب كسيرة. وأنا أفضل أن يخرج الناس من أفلامي متأثرين ومتحمسين... فأحدنا في نهاية المطاف لا يذهب لكي يمرمر حياته، وإنما لكي يضحك أو يبكي.

إليزابيث: ـ أنا أرى أن الشيء الوحيد الذي ينقص الفيلم هو بعض التطوير لشخصية الرسام أو النحات... ما اسمه؟

سينيل: ـ خيرمان.

إليزابيث: ـ إنه المخذول الأبدي، ضحية كل الأنظمة، والشخص الذي يصمم دييغو على النضال من أجله... ومع ذلك، فإنه يضيع عن نظرنا، وحضوره محدود جداً في الفيلم.

سينيل: ـ ربما كنتِ على حق، ولكن قصة خيرمان هي قصة أخرى، ولا يمكننا أن نجازف بتعريض أنفسنا للتشتت.

إليزابيث: ـ إنها قصة أخرى وهي القصة نفسها كذلك: فهي مرتبطة إرتباطاً وثيقاً بقصة دييغو.

غابرييلا: ـ ويتجاهل الفيلم كذلك واقع أن هناك سوقاً للفنون التشكيلية. فالفنان لا يعتبر خائناً لمجرد أنه يبيع أعماله؛ وإنما تكون الخيانة عندما يصنعها من أجل بيعها. وهكذا فقد كان بإمكان خيرمان أن يقول لدييغو: «فني يباع، أما أنا فلا أباع».

سينيل: ـ أخشى ألا يكون مسار خيرمان واضحاً. فقد فكرت في أن ذلك يبدو كما لو أنه قد قيل أو صار مفهوماً. لقد قدم خيرمان تعهدات كي يتمكن من الذهاب إلى مكسيكو برفقة معرضه. وهذا أمر بحد ذاته دراما قائمة بذاتها، لم نتعرض لها في الفيلم. وبالمناسبة، لقد أضاف جويل أنخيلينو، الممثل الذي أدى هذه الشخصية، شيئاً إلى الفيلم بإضفائه نبرة دراماتيكية لم تكن موجودة في السيناريو، وذلك في المشهد الذي يحطمان فيه المنحوتات.

إليزابيث: ـ هل يغادر دييغو البلاد أيضاً في القصة الأصلية؟

سينيل: ـ أجل. ولابد لي من أن أقدم توضيحاً بهذا الشأن. فمن وجهة نظر الثورة: كل من يغادر البلاد هو كوبي سيئ.. بل وخائن أيضاً؛ ولكن ما لا يسأل عنه أحد هو مقدار مسؤولية الثورة نفسها عن هذه المشكلة. فبين من يغادرون هناك أناس من كل الأصناف: من هم ضد الثورة بصورة سافرة، ومن

لا يستطيعون تحمل توتر الحياة اليومية، ومن يريدون رفع مستوى معيشتهم ـ مثل أي مهاجر في أي جزء من العالم ـ، وهناك من تعبوا من التضحية في سبيل قضية لم يعودوا يؤمنون بها، ومن يتظاهرون بأنهم يؤمنون ولا يجدون مبرراً لمواصلة ذلك التظاهر... ولكن هناك أيضاً من كانوا غير مستعدين للمغادرة **لأي سبب** لو لم يروا أنفسهم مكرهين على المغادرة بسبب التطرف، والأحكام المسبقة، والحماقة، وعدم التسامح... ومع أمثال هؤلاء نحن مجبرون أخلاقياً على التساؤل: من هم المذنبون؟ إن إلقاء الذنب **كله** على المغادرين هو أمر مريح وتبسيط للمشكلة.

غابرييلا: ـ فلنرجع إلى الفيلم. أنا أفترض أنكم عملتم انطلاقاً من هذه المقدمة الكبرى.

سينيل: ـ هذا ما كنا متفقين عليه أنا وتيتون منذ البداية.

غابرييلا: ـ ولكنكم لم تصنعوا لحسن الحظ فيلم أطروحات.

غابو: ـ أخبرني... متى أنهيتم النسخة الأولى من السيناريو؟

سينيل: ـ في عام *1991*. وتقدمت بها في تلك السنة إلى مسابقة السيناريوهات غير المؤفلمة في مهرجان هافانا ـ وكان العنوان حينئذ، مثلما قلت، هو **إشاعة معادية** ـ وقد وصل السيناريو إلى التصفية النهائية. لقد كانت نسخة طويلة جداً، تتشعب كثيراً، ثم تتعجل في النهاية بعض الشيء، ولكنني أقول إن ثمانين بالمئة من السيناريو النهائي كان موجوداً في تلك النسخة. أو ربما مئة وعشرون بالمئة، لأن تلك القصة كانت تعاني من الإفراط.

مانولو: ـ وقد كسبتَ جائزة السيناريو في العام التالي، أليس كذلك؟

سينيل: ـ بلى، وكان العام *1992* عام انهماك في العمل والكثير من التوتر، لأن تيتون اضطر إلى الذهاب إلى نيويورك لإجراء عملية جراحية ولم نكن نعرف ما الذي سيحدث. وفي ذلك الوقت عملتْ معنا خيلدا سانتانا ـ وهي زميلة متخصصة في التحليل الدراماتورجي ـ وقد ساعدتنا في اتخاذ قرارات صعبة فيما يتعلق بالمادة المتوفرة. لأننا كنا مشبعين بما لدينا إلى حد أننا احتجنا إلى من يهزنا.

غابو: ـ كانت العملية الجراحية قد أجريت لتيتون إذاً عندما كسبتم الجائزة؟

سينيل: ـ أجل. وكنت قد تمكنت في ذلك الحين من اختصار السيناريو إلى مئة وعشرين صفحة. وأدرك تيتون أنه صار قادراً على إنجاز الفيلم، سواء من ناحية صحته التي تسمح له بذلك ـ فقد خرج من العملية الجراحية بحالة جيدة ـ، أو من ناحية الدعم المالي الذي وفرته الجائزة.

غابو: ـ هناك الكثير من المثالية في هذا السلوك. فالمرء يحتاج إلى شجاعة أخلاقية كبيرة ليقوم بهذه المهمة في مثل تلك الظروف. فمن كان يفكر آنذاك بأن تيتون سيتمكن من إنجاز الفيلم؟

سينيل: ـ عندما شخصوا له الداء ـ سرطان الرئة ـ كانت التنبؤات متشائمة، ولكن تيتون كان بحاجة إلى مواصلة الإيمان بالمشروع.

غابو: ـ لقد تشبث به مثل خشبة النجاة.

سينيل: ـ وكان ذلك الوضع بالنسبة إليّ، بالنسبة إلى مخططاتي الشخصية، ضربة رهيبة. كان تيتون قد قال لي في البداية: «لا تقلق، فأنت يمكنك إنجاز هذا السيناريو خلال شهرين. القصة موجودة لديك، وكذلك الحبكة... لن يكلفك بقية العمل أي جهد». ولكنني عندما جلست لأكتب انتبهت إلى أن الأمر سيستغرق ستة شهور على الأقل.

مانولو: ـ وتطلب ذلك سنة في النهاية.

سينيل: ـ بين هذا الأمر وذاك، نعم... وكنت أنا أتحرق للانتهاء، كي أعود إلى رواية كنت قد بدأت بكتابتها، بينما كان تيتون يائساً، يضغط علي... فهو لا يريدني أن أسافر، ولا أن أخرج للتنزه في نهاية الأسبوع... وعندما أجروا له العملية في المرة الأولى...

غابو: ـ في **المرة الأولى**؟ وهل كانت هناك عملية جراحية أخرى؟

سينيل: ـ أجل. فعندما رجع تيتون من نيويورك، بعد العملية الجراحية الأولى، قرر أن يسرّع العمل: اختيار الممثلين، إجراء تجارب الكاميرا، والتجول في أنحاء المدينة وهو يحمل آلة تصوير لالتقاط صور... وفي أحد

الأيام بدأ التصوير. ولكن، في أثناء أحد الفحوصات الدورية التي يجريها الأطباء، عاد جرس الإنذار يرن وتقرر إجراء عملية أخرى له، هنا في هافانا هذه المرة. وكانت لدي رحلة مؤجلة إلى فنزويلا، وعندئذ منحني... ـ لا يمكنني قول ذلك بطريقة أخرى ـ أجل، منحني تيتون إذناً بالذهاب... وعندما رجعت، قال لي إنه لا يستطيع تأخير التصوير لوقت أطول ـ ولا يمكنه تأجيل العملية الجراحية ـ وإنه قرر بالتالي استدعاء خوان كارلوس.

غابو: ـ هناك صداقة حميمة بينهما، أليس كذلك؟

سينيل: ـ إضافة إلى الصداقة، فقد كان خوان كارلوس تلميذه المفضل. فتيتون لا يؤمن بموهبته الفنية وحسب، بل يثق به بما يكفي ليطلب منه ما طلبه: فقد طلب منه أن يترك **فيلمه** ـ ويجب أن تعرفوا أن خوان كارلوس كان في ذلك الوقت يمنتج فيلماً له ـ وأن يلتحق بـ ***فريز وشوكولاتة*** كمخرج مساعد. وعندما وافق خوان كارلوس على ذلك، قدم دليلاً يستحق التقدير على الصداقة وكرم الأخلاق. وهكذا خضنا هذه التجربة. وقد خضتها أنا أيضاً، لأن تيتون وخوان كارلوس طلبا مني المشاركة معهما في جلسات العمل وحضور عمليات التصوير بانتظام.

غابو: ـ لم أر إلا قلة من المخرجين الذين يسمحون لكاتب السيناريو بالمشاركة في التصوير. وأظن أن الظروف هي التي أدت إلى ذلك في حالتكم هذه.

سينيل: ـ الفيلم هو معجزة. إنه معجزة للطريقة التي صُنع بها وللطريقة في امتزاج ثلاث حساسيات.

إليزابيث: ـ هل توصل آليا (تيتون) إلى إخراج بعض المشاهد بمفرده؟

سينيل: ـ أظن أنه عمل بالإخراج منفرداً حوالي أسبوعين. فمشهد محل المثلجات في كوبيليا، حيث يتعرف دافيد على دييغو، أخرجه وحده. وبالمناسبة، أنا لم يعجبني هذا المشهد.

غابو: ـ أما أنا فبدا لي مشهداً جيداً. إنه صاعق الفيلم.

سينيل: ـ لقد كنت قد تصورته بطريقة أخرى.

غابو: ـ بالطبع. ولكن ابتداء من تلك اللحظة، لا أحد يغادر السينما.

سينيل: ــ ما جرى لم يكن حدوثه ممكناً بسبب صداقة المخرجين فقط، وإنما كذلك بفضل وجود الفيديو. فخوان كارلوس كان يسجل التجارب ومقاطع التصوير على الفيديو، ويعرضها على تيتون وانطلاقاً منها يقرران ما سيواصلانه.

غابو: ـ إنها أخلاقية عمل رائعة.

سينيل: ـ كان خوان كارلوس يقول له: «لقد خطرت لي الفكرة كذا، فما رأيك؟» وعندما تحسن تيتون بعد العملية الثانية، بدأ بالذهاب إلى موقع التصوير، في الفترات الصباحية، بحيث يمكنه التكلم مع الممثلين، ومناقشة خوان كارلوس في شؤون الإخراج، والكادرات...

غابو: ـ إنها معجزة، مثلما قلت أنت. إنها تجربة استثنائية. كان لا بد لأحد أن يكتب يوميات صنع هذا الفيلم.

مانولو: ـ هناك شهادة فيلمية أعدتها ريبيكا تشافيث... فيلم وثائقي عنوانه: **صمتاً، إننا نصور فريز وشوكولاتة!**

غابو: ـ يجب أن نحاول رؤية هذا الفيلم. وبمناسبة الحديث عن الفيديو: من المثير للفضول أن الفيلم كله تقريباً مصور بلقطات قريبة. لا أعني المعلومات حول الأجواء والأماكن بالطبع، وإنما تقديم الشخصيات، والعلاقات بينها، والحوارات... كل ذلك مصور بلقطات كلوز آب. إنه عمل تلفزيوني، ولكن بالمعنى الطيب...

إليزابيث: ـ ويمكن التحدث كذلك عن دراماتورجيا مسرحية.

غابو: ـ أو تيليمسرحية. فما هو موجود في الواقع، هو استغلال لطباع شخصيات، على الرغم من عدم فقدان العلاقة بالأمكنة على الإطلاق... هناك عملية تغلغل سيكولوجية لا يمكن تحقيقها إلا من خلال إدارة جيدة للممثلين وبواسطة ممثلين من الدرجة الأولى، يمكنهم أن يكونوا على مستوى الإخراج. وأقول هذا وأنا أعرف الأسباب: فقد رأيت الفيلم ثلاث مرات، وفي المرة الأخيرة كنت أشاهده وكأنني أقوم بمونتاجه على المافيولا مشهداً مشهداً.

سينيل: ـ كان الممثلون يشعرون بحماس كبير بسبب الثقة التي أولاهم إياها تيتون. ولم يشاؤوا أن يخذلوه.

غابو: ـ لقد لفتت انتباهي حفلة تناول الشاي. رأيت فيها وقاراً، وأجواء طقسية متقنة، حتى وإن كانت أقرب إلى أجواء سيدة من الكانتري كلوب مما هي إلى هذه الشخصيات. ويكفي مشهد مثل هذا لإثبات أن حدس الممثلين كان حسياً.

سينيل: ـ لقد لعبت معنا حفلة الشاي لعبة سيئة، لأن دييغو يسكب الفنجان متعمداً على قميص دافيد، حتى يتمكن من جعله يخلعه ليقوم بعرضه على الشرفة كغنيمة... ولكن من الواضح أن الوقت الذي ينقضي ما بين خروجه إلى الشرفة وعودته لا يتيح له أن يكون قد غسل القميص... ويبدو، لحسن الحظ، أن المشاهدين لا يتوقفون عند هذه التفاصيل.

غابرييلا: ـ أنا لاحظت ذلك، لكنني تصورت أن دييغو اكتفى بتنظيف بقعة الشاي فقط.

غابو: ـ الحقيقة أنه فيلم جيد الكتابة، وجيد الإخراج، وجيد التصوير... كم أسعدتني رؤيته! لقد كان الأصدقاء يتصلون بي ليخبروني عن صحة تيتون وعن تقدم الفيلم... دون أن يدري بعضهم بأنني كنت أمضي فترة نقاهة بعد أن أُجريت لي عملية جراحية.

سينيل: ـ إن أفضل دواء.. أفضل علاج كان يمكن لتيتون أن يحصل عليه هو الفيلم. كان يقول إنه لا يستطيع أن يسمح لنفسه بترف الموت دون أن ينهي الفيلم.

غابو: ـ ووفى بكلمته!

سينيل: ـ وهو يفكر الآن بالعودة إلى عمله، مع خوان كارلوس... وبين يديه كوميديا حول البيروقراطية بعنوان **غوانتاناميرا**.

غابو: ـ هذا هو ما عليه عمله: يجب أن يواصل العمل. لماذا تسعى الحياة لنصب هذه الفخاخ لنا؟ لا بد للمخرجين الجيدين من أن يكونوا خالدين... وأنتم، ماذا جرى لكم؟

مانولو: ـ لا شيء. لسنا راغبين في الوداع.

غابو: ـ أنا لا أودع أبداً، لأن من يودع لا يرجع. لا أعرف كيف كانت الورشة بالنسبة إليكم، أما من جهتي فكانت رائعة. لقد قمنا بعمل شاق، وهذا هو المهم. الشيء الوحيد الذي لا يمكننا عمله هنا ـ نحن من نعاني نزوة القص المباركة هذه ـ هو التوقف. لأنه إذا ما توقف أحدنا، فسيذهب مع الشيطان. صحيح أن الحياة مثل ليمونة، لا يمكن عصرها أكثر مما تحتويه قشرتها، ولكنها بالنسبة إليكم لم تبدأ بعد، ولهذا ليس عليكم أن تقلقوا.

أعضاء الورشة

المخرج

غابرييل غارسيا ماركيز

المشاركون فـي الورشة

مونيكا أغوديلو تينوريو (كولومبيا)

مجازة فـي الفلسفة. كتبت برامج وحوارات
للتلفزيون، منها الخاصة بالرواية التلفزيونية
دماء الذئاب

ليليا (بيتوكا) *أورتيغا هيلبرانو* (بنما)

مجازة فـي التاريخ والعلوم السياسية.
تشرف على إصدار المجلتين الثقافـيتين *كرنفال* و *فـيتال*.

اليزابيث كارفالهو فاسكونسيلوس (البرازيل)

صحفـية. كتبت وأخرجت ومنتجت
أفلاماً وثائقية بتكليف من عدة هيئات

مارتا غابرييلا أوتيغوثا ميندوثا (المكسيك)

كاتبة سيناريو ومقتبسة فـي شركة تيليفـيزا.
وهي تكتب كذلك السيناريوهات.

روبين غوستافو (غوتو) أكتيس بياثا (الأرجنتين)

مخرج وكاتب سيناريو أفلام وثائقية
وأفلام روائية قصيرة. فـي عام *1993* نال جائزة
بينال الفن فـي قرطبة (الأرجنتين)

مانويل (مانولو) *رودريغيث راميريث* (إسبانيا)

خريج المدرسة الدولية للسينما
والتلفزيون/ سان أنطونيو دي لوس بانيوس.
مؤلف **مغلق بسبب الإصلاحات**، وهو السيناريو الذي حصل
على جائزة أفضل سيناريو غير مُخرَج في مهرجان
هافانا السينمائي

إغناثيو غوميث دي آراندا موريون (إسبانيا)
كاتب سيناريو ومخرج أفلام قصيرة.
شارك في عدة مسلسلات تلفزيونية.

مساعد

سينيل باث (كوبا)
قصاص وكاتب سيناريو. اقتبس عدداً من قصصه
لأفلام كوبية مثل *خطيبة من أجل دافيد* (*1983*)،
أكاذيب محببة (*1990*) و *فريز وشوكولاتة* (*1993*).
كما كتب سيناريوهات عدة أفلام إسبانية، منها
مالينا هو اسم تانغو (*1996*)، المأخوذ عن رواية ألمودينا غرانديس،
وسيناريو فيلم *أشياء تركتها في هافانا* (*1997*)

مونتاج الجلسات

آمبروسيو فورنيت (كوبا)
خبير مونتاج وناقد. عمل حتى العام *1992* مستشاراً أدبياً
في المعهد الكوبي لفن وصناعة السينما (إيكايك)،
حيث كان كذلك كاتب سيناريو لأفلام، مثل:
صورة تيريسا (*1979*) *هافانية* (*1984*).
أدار ورشات سيناريو في عدة بلدان

أمريكية لاتينية وأشرف على تنسيق قسم هذا الاختصاص

في مدرسة سان أنطونيو دي لوس بانيوس الدولية للسينما والتلفزيون.

له عدة مؤلفات حول السينما(*كاتب السيناريو ومهنته 1987* ، *أليا : نظرة استعادة نقدية 1987*) وقد وضع عدة مختارات

قصصية وكتاباً حول تاريخ المطبعة في كوبا.

أشرف على مونتاج ***كيف تُحكى حكاية***،

وهو الكتاب الأول في هذه السلسلة

تولت كتابة محاضر الجلسات

ماريا تيريسا دياث، من مدرسة سان أنطونيو دي لوس بانيوس

الدولية للسينما والتلفزيون.

بائعة الأحلام

ME ALQUILO PARA SOÑAR

الفهرس

تقديم

تجوالي في عالم «ألما»، المرأة التي تحلم بالأجرة، كان معاكساً للعملية التي قادت إلى السيناريو السينمائي لِـ «بائعة الأحلام»، فقد رحتُ أصفي المعلومات إلى أن وصلت إلى مصدر العمل السمعي البصري. لقد رأيتُ أولاً، بالمصادفة، حلقات المسلسل التلفزيوني. ثم قرأتُ بعد ذلك جلسات ورشة الدراماتورجيا التي يديرها غابرييل غارسيا ماركيز في المدرسة الدولية للسينما والتلفزيون في هافانا كاملة، وأمضيت وقتاً لا بأس به في تحريرها وإعدادها إلى الحجم الذي تُقدم به الآن في هذا الكتاب. ولدى الانتهاء، تناولت كتاب «اثنتا عشرة قصة مهاجرة»، وقرأت قصة «أؤجر نفسي لكي أحلم»، وأخيراً، ومن موجز ملاحظات صحفية، قرأت تعليقات حول العمل.

أما المسار الذي اكتسبت الحلقات التلفزيونية الحياة من خلاله، فكان مخالفاً لرؤياي وقراءاتي: فقد اصطنع كاتبو السيناريو عالماً، وعقدوا العلاقات، وأضافوا شخصيات انطلاقاً من فكرة أولية.

لم يقترح غارسيا ماركيز على أعضاء الورشة أن يقرؤوا القصة القصيرة أو التعليقات الصحفية حولها. بل عرض عليهم الفكرة ببساطة، وبعبارات محددة جداً: تناول قصة امرأة تأتي إلى بيت وتعرض خدماتها كحالمة وتصفي أفراد الأسرة. وتحويل هذه القصة إلى سيناريو من خمس أو ست حلقات ستباع للتلفزيون، وسيكون عليهم، بتعاونهم جميعاً، كتابته خلال شهر. وانطلاقاً من تلك العبارات، يبدأ التدفق الإبداعي تحت إشرافه وإشراف كاتب السيناريو البرازيلي دوك كومباراتو.

في سياق الجلسات، يمكن لنا أن نلحظ الطريقة التي تأخذ فيها

مختلف عناصر القصة بالالتحام والترابط، في الوقت الذي تتكشف فيه «أسرار» الإبداع. ففي الجلسة الثانية مثلاً، عندما يطلب كومباراتو أن يرووا له الحبكة، فإن ما يروونه له هو «الملخص» التقليدي، الذي يوجز العمل في جملتين: ماذا، ولماذا، وكيف؛ بينما إجابات المشرفين وأسئلتهما الدقيقة والذكية آخذة في تركيب «القصة». هذه المرحلة من الإبداع التي لا يوجد فيها حدود بعد، والتي يمكن للمحرر أن يضيف إليها كل ما توحيه له مخيلته.

درس آخر أكثر مباشرة هو عندما يطرح غارسيا ماركيز أهمية المخطط، وهو النخاع الشوكي الحقيقي للإبداع: ففي بضعة سطور، في صفحة أو بضع صفحات، يمكن للمبدع أن يلاحظ العلاقات، والمواقف، والتذبذبات، والإيقاعات، والنبرات. وتجري الإشارة مرة بعد أخرى إلى المخطط باعتباره الدليل والموجه لتطور السيناريو، ومن أجل إعادة أعضاء الورشة إلى رشدهم عندما يسقطون في هذيان الإبداع الساحر. كما يجري الحديث عن أهمية الأسماء، والمدن والحدود التي يفرضها أي نوع من الإنتاج.

إضافة إلى روح الدعابة التي نجدها في لحظات عديدة من قراءة الجلسات، فإن إحدى أكثر «النقاط الجدية» إثارة وتشويقاً هي عندما نرى غابرييل يواجه دوك، مدافعاً، ومطالباً، ومانحاً سياقاً حراً للمخيلة. وهناك لحظات إلهام عظيم كذلك، مثل تلك اللحظة التي يتوصل فيها إليسيو ألبيرتو دييغو إلى ربط كل خيوط القصة، ويقودها إلى النهاية السحرية منطقياً.

أعتقد أن هناك ثلاثة مظاهر تبرز في قراءة هذه الكتاب:

أولاً، قيمة العمل الجماعي ـ على الأقل في المرحلة السابقة لتحرير السيناريو ـ. ففائدة العملية التقليدية في «إطلاق الأفكار» (الأفكار البارعة المفاجئة) تتأكد بالكامل من خلال تبادل الآراء والمناقشات التي يخوضها كل المشاركين في الورشة. فالجدال حول دخول ألما إلى بيت آل موران، هو أحد أكثر المقاطع أهمية، ومثله العملية التي يأخذ فيها الشخوص باكتساب حجمهم، وملامحهم، بل وأسمائهم كذلك، بمساهمة الجميع. والمثال الجيد على ذلك هو أنخل الذي يتحول ـ في سيناريو روي غيبرا وكلود ماكدويل ـ

من شخصية رمادية غائمة إلى المناوئ الرئيسي لألما، بل إنه يتفوق في معارضته لها على شخصية العمة آمبارو التي أُعدت مسبقاً لذلك.

ثانيا، عندما يتعلق الأمر بإعداد نصوص أدبية موجودة مسبقاً، وبالرغم من أن أعضاء الورشة لم يتعاملوا قط مع الأصل، فإن الجلسات تبعث الحياة في المناظرة القديمة حول النسخ السينمائية للأعمال الأدبية. فهناك من جهة، صرامة غارسيا ماركيز نفسه واحترامه لقصته ـ وهي تحتفظ بقوامها أو تتقولب حسب ثراء الاقتراحات ـ، تؤكد على مسؤولية كاتب السيناريو تجاه مصادره. وعلى الكاتب أن يتخذ الموقف نفسه تجاه فكرة أصلية، أو نص أدبي، أو ترهة شوارعية أو خبر: جميعها لها الوزن نفسه. وهناك من جهة أخرى، الحرية التي يسمح بها المؤلف بتبديل النص (الذي يدور في هذه الحالة في أجواء أوربية)، والتي تؤكد الميل إلى اعتبار النسخ السينمائية إطارات حرة ومستقلة بذاتها تماماً، لها قواعدها الخاصة وعلى هامش الأصل.

خلاصة هذين المظهرين تقودنا إلى المظهر الثالث: فقراءة الكتاب تفتح آفاقاً أخرى لكتابة السيناريو، بالمساهمة بطريقة ما في كسر التقبل الحديدي للكتاب السينمائي، للـ «السيناريو الحديدي» المرهوب، والتوجه نحو مفهوم أكثر انفتاحاً للدراماتورجيا السينمائية البديلة.

إدغار سوبيرون تورتشيا

15 أيلول 1994

ست عشرة جلسة إبداعية

الجلسة الأولى

الأربعاء 4/ 11/ 1987

غابو: ـ لنبدأ أولاً بإقرار الأسس: سنقوم بعمل تجاري، وهذا العمل سيباع وستُذكر في عناوينه أسماؤنا جميعنا. أما الحقوق فستكون من نصيب المدرسة.

لويس ألبيرتو: ـ وماذا سنصنع؟ مسلسل تلفزيوني؟

غابو: ـ علينا أن نختار ما بين ست حلقات أو اثنتي عشرة حلقة. وكل شيء يعتمد على الطريقة التي سنحل بها الأمور وفي كيفية رواية القصة. ولكنني لن أبدأ إلى أن يحضر الجميع، وخصوصاً دوك كومباراتو، بالرغم من أنني أخشاه، إذ أنه سيحل لنا كل حبكة القصة في صباح واحد.

أُفضل ألا تقرؤوا القصة، «**أؤجر نفسي لكي أحلم**». فهذا يمكن أن يحدث في أي مدينة في أمريكا اللاتينية. ويمكنني أن أعرض لكم مقدماً ما يلي: امرأة تصل إلى بيت ما، لا أدري حتى الآن بأي ذريعة تفعل ذلك، ويتوجب عليها أن تنام هناك. البيت يعود لأسرة علينا نحن أن نشكلها. وكل شيء يجري حول هذا اللقاء.

ما يحدث هو أنها تقول للطفلة، أثناء الفطور في صباح اليوم التالي، إنه عليها ألا تذهب إلى المدرسة في هذا اليوم لأنها رأت حلماً، وأنها تؤجر نفسها لكي تحلم، وبما أنها نامت في البيت، فقد رأت أحلاماً لها علاقة به. والنتيجة أن الحافلة التي تذهب بها الطفلة إلى المدرسة، تحترق في ذلك اليوم.

لويس ألبيرتو: ـ إذا ما ماتت الطفلة، فكل شيء سيبدأ بإيقاع مأساوي...

غابو: ـ هذا صحيح. ولكن بهذه البداية، يبقى المشاهدون مسمرين إلى الكرسي. أضف إلى ذلك، أن الأسرة، بسبب ما حدث، لا تسمح للمرأة بأن تغادر البيت، بل تضمها إليها. وهكذا تقوم المرأة كل صباح بتنظيم يوم عمل

كل فرد من أفراد الأسرة. يخطر لي أن تكون أسرة من ستة أفراد، وفي كل حلقة تدمر واحداً منهم، وتستحوذ في النهاية على كل شيء. ربما تكون آتية من أماكن كثيرة، من مدن عديدة حيث فعلت الشيء نفسه. ولكن، يجب أن يكون كل شيء غامضاً جداً. هذا يعني أنه يجب ألا يتضح إذا ما كانت تحلم أم لا.

لدينا شهر كامل ابتداء من اليوم. علينا أن نقر منهجاً للعمل. في الصباح نحدد الحلقات وبعد ذلك نرى كيف ستكتبونها. المهم أن نعرف دور من سيكون في كل حلقة، بصورة مستقلة.

إليسيو: ـ مثلما في «*عشرة عبيد صغار*» لأغاتا كريستي.

غابو: ـ لا بد أولاً من تحديد المخطط: فالمخطط هو اكتشاف الإبداع العظيم. ومعه يصبح لكل قصة عدد الحلقات التي يشاؤها أحدنا.

إليسيو: ـ ويمكننا إذا ما تطلب الأمر، أن نختلق عضواً آخر في الأسرة.

غابو: ـ هذا ما أريده أنا: أن نستخدم عن قصد كل العناصر المتعارف عليها في التلفزيون.

لويس البيرتو: ـ يجب أن تكون هناك شخصية من خارج الأسرة. فلا بد لشخص فضولي من أن يلاحظ أن شيئاً ما يجري في هذا البيت...

غابو: ـ أجل، يجب أن يكون هناك خصم، أحد يقول: «إنهم مجانين. ما الذي تفعله هذه السيدة هناك؟» أنا لم أر بعد كيف ستدخل السيدة إلى البيت.

لويس ألبيرتو: ـ إنني أتصورها كامرأة طبيعية جداً، مثل واحد من أولئك البائعين الذي يجولون على البيوت ويجري صدهم، ولكنهم يدخلون بطريقة لا يمكن تفسيرها ويجلسون. ربما لا تأتي لتبيع أحلاماً، وإنما تكون آتية لتبيع أي شيء آخر.

غابو: ـ يجب ألا يُعرف أبداً إذا ما كانت تحلم حقاً أم لا. لا يمكن تقديم معطيات كثيرة، وإنما يجب الحفاظ على الغموض. وقد فكرت كذلك في أن أجعلها تأتي حاملة حقيبة لتبيع سلعة ما، ولكن هذا لا يعني أنه الحل الأمثل. فالفكرة يجب أن تكون أقرب ما يمكن إلى التصرف الطبيعي.

مانولو: ـ ولكن، هل يجب أن يكون كل شيء حلماً؟ إنها قادرة على التنبؤ أيضاً، أليس كذلك؟

غابو: ـ لا، لا، لا، هي ليست متنبئة. للأحلام فضيلة أننا لا نعرف أبداً إذا ما كانت حقائق أم أكاذيب.

لويس ألبيرتو: ـ كيف نبدأ؟

غابو: ـ لدينا يومان لكل حلقة. نطرحها في يوم ونُعدّها في يوم آخر. لديكم الآن ما تفكرون فيه للغد.

سوزانا: ـ من الأفضل لنا أن نبدأ بالحلم.

الجلسة الثانية

الخميس 1987/11/5

دوك: هيا يا أندريس، اروِ لي القصة من فضلك.

أندريس: ـ عنوانها «**أؤجر نفسي لكي أحلم**»، وهي حول امرأة تدخل إلى حيث تعيش أسرة من ستة أشخاص؛ وباستخدام أحلامها، تستحوذ على البيت بكامله.

غابو: ـ ونحن لا نعرف مطلقاً إذا ما كانت تحلم فعلاً. ولا يُعرف شيء عن حقيقتها، لكنها في كل حلقة تصفي أحد أفراد الأسرة.

دوك: ـ كم حلقة؟

غابو: ـ كم حلقة تبدو لك؟

دوك: ـ ست حلقات.

غابو: ـ وتأخذ هي باغتصاب حقوق كل واحد منهم...

دوك: ـ من هي هذه المرأة التي تحلم؟

غابو: ـ لا نعرف من أين هي آتية. أهي أجنبية؟ أتراها فعلت ذلك عدة مرات في المدينة؟

دوك: ـ من يعارضها؟

غابو: ـ لقد تحدثنا أمس في هذا الأمر بالذات. يجب إدخال أحد ما، عمة ما، لستُ أدري، شخص يقول: «ولكن، ما الذي يحدث في هذا البيت؟»

لويس أليبرتو: ـ أضف إلى ذلك أنه لا بد لأهل البيت من أن يحاولوا مقاومتها في لحظة ما.

دوك: ـ وأين يحدث ذلك؟ معرفة المدينة تُسهِّل كل شيء. فهكذا يعمل أحدنا انطلاقاً من الوضع المحدد لمدينة بعينها، بطبقاتها الاجتماعية الأساسية، وبما فيها من اختلافات. ويجب أن تكون مدينة كبيرة، إذ لا يمكن أن تكون صغيرة لأن كل شيء سيكون معروفاً عندئذ.

غابو: ـ مكسيكو هي مدينة يدخلها كل سنة مليون شخص جديد. تضم عشرين مليون نسمة وفي هذه السنة سيأتيها مليون آخر بحثاً عن عمل. تصور كم من الأحلام يمكن أن يختلقها أي شخص في مدينة مثل هذه!

دوك: ـ هل سنعمل في مشاهد خارجية أم داخلية؟ يجب أن نعرف إذا ما كنا سننجز مثلاً *40* بالمئة خارجي و*60* بالمئة داخلي...

غابو: ـ هذا سنبحثه في ما بعد، لأننا إذا كنا لم نعرف ما الذي يحدث بعد، فلن نعرف ما هو الذي سيحدث داخلاً وما الذي سيحدث خارجاً.

دوك: ـ علينا أن نقر حدود الإنتاج.

غابو: ـ فلنحاول عدم فرض قيود على أنفسنا أكثر مما يقيدنا منتج.

دوك: ـ وكم عدد الممثلين الذين سنتصرف بهم؟

غابو: ـ فكر بأسرة. وأنا لا أظن أنه سيكون هناك في النهاية أكثر من خمس عشرة شخصية مهما كان ما سيحدث هناك...

سوزانا: ولكن، يمكن أن تكون هناك شخصيات أكثر في الأحلام.

غابو: ـ لا، الأحلام لن نراها أبداً.

دوك: ـ هذا هو البناء الدرامي، الشكل الدرامي الذي ستقدمه. لن تكون هناك أحلام إذاً.

غابو: ـ المسألة هي أن الأحلام في الأفلام تبدو على الدوام تقريباً بدائية

جداً، لأنه من غير الممكن تصوير الأحلام. إنها صعبة في الأدب. يجب أن تكون بسيطة، ولكن عندما يُدخلونها في الأفلام، فإن الميل هو إلى تعقيدها أكثر مما هي عليه في الواقع. أما التكلم عنها بالمقابل، روايتها، فهو أكثر غموضاً من رؤيتها. وهذا رائع فعلاً: التحدث عن الأحلام. ففي كل البيوت، عندما توجد أسرة، يكون الحديث أثناء تناول الفطور عن الأحلام دوماً. وهنا لدينا تقييد آخر: فاللحظة الحرجة في كل حلقة هي في موعد تناول الفطور دوماً، لأنه الوقت الذي تُروى فيه الأحلام، ويُعرف ما يتوجب عمله أو عدم عمله خلال النهار. كل القرارات اليومية تُتخذ انطلاقاً من أحلام هذه المرأة.

لويس ألبيرتو: ـ كنتُ أفكر في أنه إذا ما اختيرت مدينة مكسيكو مكاناً للأحلام، فسيكون ذلك جيداً، لأن مكسيكو مدينة، إذا نظرنا إليها من أعلى، ليس لها نهاية.

غابو: ـ لماذا لا نبدأ بتوثيق مدينة مكسيكو؟

أرتورو: ـ بهذا المليون من الأشخاص الذين يفدون إليها يومياً...

دوك: ـ وهذا التوثيق سيكون ضمن القصة؛ سيكون المشهد الأول. ويمكننا تقديم الأسرة قبالة التلفزيون.

غابو: ـ أنقدم الأسرة أولاً؟

دوك: ـ لدينا ثلاثة أشياء نقدمها: مكسيكو، والأسرة، والمرأة.

غابو: ـ أجل، مدينة نعرف كيف هي؛ وامرأة وأسرة لا نعرف عنهما شيئاً.

دوك: ـ أنا أقترح أن نشتغل قليلاً على المرأة.

غابو: ـ هناك دائماً أمر يساعد كثيراً: التفكير فيمن سيمثل الدور. فكل شخص يتصور الشخصية بطريقة مختلفة. من يمكن لها أن تكون؟ في العالم بأسره...

دوك: ـ إرين باباس.

غابو: ـ إرين باباس قوية الشخصية جداً. إرين تدخل ولا تقول إنها تؤجر نفسها لكي تحلم، وإنما تقول: «أنت إلى هناك، وأنت إلى هنا، وأنت إلى الجحيم...»

لويس ألبيرتو: ـ أنا أراها مثل ميريل ستريب، هشة ولكنك لا تتصور أنها قادرة في النهاية على التحكم بالبيت.

ارتورو: ـ يمكن لها بسبب هذه الهشاشة أن تبدو حالمة، ولكنها شديدة الانجلوسكسونية.

دوك: ـ إننا نخلط الهشاشة الشخصية بالهشاشة السيكولوجية. إنها إذاً... في الأربعين من عمرها، وهي بيضاء.

سوزانا: ـ أنا أتخيلها بدينة. النساء البدينات أكثر غموضاً.

غابو: ـ لنقل إنها ليست نحيلة. فلنحشرها في كل الوسطات: متوسطة السن، متوسطة البدانة، متوسطة الضعف، من طبقة متوسطة. ويجب بالضرورة أن تتكلم كثيراً، وإلا فإننا سنبقى دون حركة، لاسيما وأن الحركة هنا هي في الكلمات. أنا لا أظن أنها تتميز لأنها ثرثارة، ولكن هذا يتيح لنا وضع حوارات يدور الحديث فيها عن الأحلام، عن الأسرار، عن النبوءات. وما تتوصل هي إلى كسبه، لا تكسبه بالرفق ولا بالقدرة على الإغواء، وإنما بالتخويف عملياً.

لويس ألبيرتو: ـ ولكن، لا بد أن تكون هناك لحظة تشعر فيها هذه الأسرة بأن وجود المرأة هو أشبه بنعمة، بخير.

غابو: ـ طبعاً، ما دامت قد أنقذت حياة الطفلة. ولكنها شر لا بد منه، شر مبارك إن أردت. وهذا يعني أنه يجب ألا تكون أمومية، وإنما فظة.

لويس ألبيرتو: ـ فظة بما يكفي لأن تروي أحلاماً رهيبة.

غابو: ـ في البداية تكون النبوءة ملغزة، كي لا تهزم نفسها بنفسها. أما تفسير النبوءة فيأتي فيما بعد، تتضح بالكامل. أنا لا أعتقد أنها تروي الأحلام، وإنما تقول: «حلمت بأن هناك غيمة سوداء في السماء. يجب عليك اليوم ألا تفعل هذا الأمر أو ذاك.» ثم علينا أن نتساءل لماذا اختارت هذه الأسرة وليس غيرها، كي نستطيع أن نعرف كيف نحركها. أضف إلى ذلك أنها لم تأت مباشرة لكي تحلم، وإنما جاءت لأمر آخر.

إليسيو: ـ وحلمت بهذا البيت.

غابو: ـ انتبه إلى ما تقوله يا ليتشي. يمكن لها أن تقول: «جئت إلى هنا لأنني حلمت بأنه عليّ المجيء إلى هنا.» تختلق أنها حلمت بأنه عليها المجيء إلى هذا البيت، لأنها ملاك مُرسل من العناية الإلهية، وعندما تريد الذهاب لا يتركونها تذهب، فالأسرة تشعر كما لو أنها قد ربحت اليانصيب. فتحذرهم هي: «لا مانع لدي في البقاء، لكنني سأكلفكم غالياً.» فيقولون: «ليس مهماً.»

دوك: ـ مشهد عدم السماح لها بأن تغادر يجب أن يكون المشهد الأخير في الحلقة الأولى.

غابو: ـ ولكن يجب أن تكون قد حدثت أمور كثيرة. ولهذا علينا أن نختار أسرة واقعية.

إليسيو: ـ الشخصيات ستكون أفراد أسرة تقليديين؟

دوك: ـ سيد، وسيدة...

غابو: ـ هذا وضع شديد التناظر.

إليسيو: ـ رجل أرمل.

غابو: ـ وما هي مهنته؟

دوك: ـ مدير شركة.

غابو: ـ لست أدري... أريد شيئاً أكثر بصرية.

لويس ألبيرتو: ـ وأكثر مجازفة.

غابو: ـ ما لا أريده هو أن يكون في مكتب وإنما أن يقوم بأشياء.

أندريس: ـ البورصة.

غابو: ـ البورصة في مكسيكو كارثية. إنها دراما لعدة مسلسلات تلفزيونية.

أندريس: ـ ويجب علينا أن نتذكر أنه ليس موظفاً، وإنما هو صاحب ثروة.

سوزانا: ـ يمكن له أن يكون سياسياً، وتحلم هي فجأة بأمور لها علاقة بالسياسة، فالسياسة لا تقل غموضاً وتلغيزاً عن الأحلام.

غابو: ـ هذا معقد جداً. إننا نحتاج إلى مهنة أصيلة، بصرية ومجازفة. على ألا يكون طياراً، لأننا نحن الذين نخاف الطائرات نظن بأن مهنة الطيار مجازفة بينما الطيارون يموتون من الضحك منا. لقد كتبتُ مع روي غييرا سيناريو فيلم «**حكاية صاحبة الحمائم الجميلة**» وكانت المشكلة في البحث عن مهنة زوجها. وعندما كنا على وشك التخلي عن المشروع خطر لنا أن يكون عازف بوق في فرقة القرية الموسيقية. وقد حلّ ذلك المشاكل، فلقاؤها مع عشيقها يتم بينما هما يسمعان الموسيقى في الساحة، وعندما تنتهي الموسيقى، تخرج هي راكضة إلى بيتها لأنها تعرف أن الزوج قادم. هذا ما أبحث عنه. أعني شيئاً مندغماً في القصة ويُسمع، يُرى، يكون بالإمكان تصويره فيلمياً. كأن يكون للرجل متجر كبير يبدو شرعياً ولكنه ليس كذلك. ولهذا السبب تختاره المرأة... تكتشف حقيقته وتصطاده.

مانولو: ـ ألا يمكن أن يكون شرطياً؟

غابو: ـ لا، لأنه سيعتقلها.

مانولو: ـ تاجر مخدرات.

غابو: ـ حسن، سنرى، لا يمكننا أن نحل كل شيء في يوم واحد. ولكن الفكرة هي أن تكون للرجل نقطة ضعفه كي تتمكن من التحكم به.

دوك: ـ وماذا لو كانت أسرة إسبانية في مكسيكو؟

غابو: ـ في مكسيكو الكثير من اللاجئين الاسبان. وهذا أكثر ما هو طبيعي. يجب أن تكون أسرة لاجئين، ولكنها مكسيكية أكثر منها إسبانية.

دوك: ـ ومن هي السيدة التي خارج البيت؟

إليسيو: ـ أخت السيد.

غابو: ـ إننا بحاجة إلى ابن يعمل معه، أو بلا عمل.

دوك: ـ وأن يكون عمره خمس عشرة سنة.

غابو: ـ كم عمره هو إذاً؟ أربعون؟ ومتى توفيت الأم؟

لويس ألبيرتو: ـ توفيت أثناء ولادة الطفلة الصغرى. هذا يحدث دوماً في المسلسلات التلفزيونية.

دوك: ـ ولديه أيضاً ابنة أخرى...

سوزانا: ـ في الثامنة عشرة من عمرها.

لويس ألبيرتو: ـ أجل، مراهقة.

غابو: ـ أجل، نمطية، تضفي لمسة موسيقية على الوضع.

لويس ألبيرتو: ـ أشعر أننا بحاجة إلى شخصيتين أخريين ناضجتين في هذا البيت.

أرتورو: ـ من الخدم.

غابو: ـ أجل، لأنه لا بد لنا كذلك أن نرى كيف تتحكم تلك المرأة بالخدم.

دوك: ـ ألا توجد أي شخصية ذكورية كبيرة في الأسرة سوى السيد؟

غابو: ـ له ابن من النوع التنفيذي، يضع ربطة عنق، ويرتدي سترة.

دوك: ـ يمكن أن يكون صهراً، لكن الأمر يبدو لي معقداً.

غابو: ـ فليكن الابن إذاً. والأب الأرمل أوكل إليه مسؤولية المتجر وهو متفرغ الآن لحياته مع العشيقات.

أندريس: ـ إنه متقدم في السن إذاً؟

غابو: ـ يمكن لعمر الابن أن يكون بين السابعة والعشرين وحتى الثانية والثلاثين. ولكن، كم سيكون عمر الأب في هذه الحالة؟ ابتداء من ثمان وأربعين حتى... أنقول اثنتين وخمسين؟ وهو بدين، ويضع خاتماً ماسياً وحزاماً بإبزيم ذهبي.

دوك: ـ وماذا عن الابن، أيمكن أن يكون متزوجاً؟

أندريس: ـ ليس بالضرورة.

غابو: ـ ولكن هناك سائق، من أولئك السائقين القدماء الذين يتدخلون في كل شيء، ويتواطؤون مع السادة في علاقتهم بالعشيقات؛ فهو الذي يأخذهن ويأتي بهن. وهذا خطأ خطير يقترفه السيد، لأنه لا يعرف كم

سيكلفه ذلك. ويجب أن تكون هناك خادمتان، وأن تكونا متآلفتين جداً مع الأسرة.

سوزانا: ـ طاهية ومدبرة منزل.

غابو: ـ يمكن أن تكون هناك مدبرة منزل منذ أزمنة الزوجة المتوفاة. وأن تكون كذلك بطلة رئيسية، وأن تشعر بأن القادمة تحل محل زوجة لم تأتِ.

دوك: ـ وهي مريضة ولذلك هناك خادمة أخرى.

غابو: ـ فتطلب هي إذا من هذه المرأة أن تحلم شيئاً من أجل شفائها. جميعهم يجب أن يعتمدوا على هذه المرأة.

أندريس: ـ وماذا لو كان السائق والطاهية متزوجين، وينتظران مولوداً؟

دوك: ـ والطاهية هي ابنة مدبرة المنزل...

غابو: ـ هذا ممكن... والآن، كيف هو المشهد في البيت؟ البيت مهم جداً. وقد رأيتُ في إحدى اللحظات أن القصة بكاملها تدور داخل البيت، لكن هذا غير ضروري. وأعتقد أنه من الأفضل إخراجها إلى الهواء الطلق.

لويس ألبيرتو: ـ لابد أن تكون لهذا البيت شخصيته، لأنه الإمبراطورية التي ستستحوذ عليها تلك المرأة.

غابو: ـ فلنقم بتلخيص: لدينا المدينة، والأسرة، والسيدة. يمكننا إذاً أن نفكر في وضع بنية البداية.

دوك: ـ أنا أرى أن الطفلة يجب ألا تموت في حادث الحافلة. تصاب بحروق ويبقى وجهها مغطى حتى نهاية الحلقة.

غابو: ـ أنا أحب أن يكون هذا الحادث حادثاً ذا نتيجة محظوظة... حسن، في المرة القادمة سنفكر بكل المهن الممكنة للأرمل. أنا أريد مهنة يكون لها وقع أو أن تُرى.

دوك: ـ إنهم عشر شخصيات. فكروا كيف هو كل واحد منهم. وسنطلب من المكسيكيين أن يكتبوا لنا شيئاً حول مدينة مكسيكو.

غابو: ـ يا للريبورتاج العظيم الذي يمكن كتابته. لمدينة مكسيكو ميزة

كبرى في هذه القصة، وهي ميزة الحركية الاجتماعية. إذ يمكن للمرء أن يكون متحدراً من أية أصول اجتماعية... فأقوى الناس نفوذاً في مكسيكو يمكن أن يكون قد ولد في أي مكان. ويمكن لأي شخص أن يصير أي شيء.

الجلسة الثالثة

الجمعة 1987/11/6

سوزانا: ـ «إننا في أضخم مدينة في العالم. سكانها العشرون مليوناً يتعايشون بسلام إلى هذا الحد أو ذاك. لا وجود هنا لحرب أهلية، ولكن هناك عنف ينتظر وراء كل باب. لمدينة مكسيكو سمة مدينة الفاتح؛ المقاطعة هي أرض الفاتحين. المدينة هي فعل سلطة، محط آمال الجميع. فيها الحكومة، والسجون، ونسبة كبيرة من المصانع، وربع عدد سكان البلاد. الزلزال يشرخ سلطتها، يقلص الوظائف، والخدمات، والمساكن؛ أسر بكاملها من المتضررين تعيش في غرفة واحدة بعد أن فقدت بيوتها في ثوان قليلة. ولكن المدينة تواصل النمو. ففي كل عام يفد إليها مليون شخص يبحثون عن عمل. لابد من تخيل قدرة الابتكار التي لدى العاطلين للبحث عن وسيلة للبقاء على قيد الحياة. هناك مهرجون وآكلو نار. هناك نساء يؤجرن أنفسهن للنوم، وهناك نساء يؤجرن أنفسهن لكي يحلمن.

دوك: ـ هل كتبتِ أكثر؟

سوزانا: ـ فكرتُ قليلاً بالبيت وببعض الأسماء.

دوك: ـ المشكلة الخطيرة في الأسماء هي في أنها مبتذلة أحياناً أو أنها أسماء مختلفة عن الشخصية. فالخادمة مثلاً تدعى إسبيرنثا أو ديغنا، أو فانيسا... يجب أن نكون خلاقين ونفكر بالأسماء حسب الشخصيات.

سوزانا: ـ يمكننا أن نطلق على السيد اسم دييغو موران؛ والابن خوليو دييغو. والطاهية آدليتا. الابن يظن أنه حبَّل الطاهية، لكن من فعل ذلك في

الحقيقة هو السائق. وقد بدّلتُ جنس الطفلة، فجعلتها طفلاً: رودريغو موران في السابعة من عمره، وهو يكتب رسائل إلى المعلمة يقول فيها إنه يريد أن يأخذها...

أندريس: ـ أنا فكرت في ثلاثة أسماء للمرأة التي تحلم: «آورا»، أو «أورورا»، أو «ألما». لها بعض ملامح السكان الأصليين الواضحة جداً، وهي في الأربعين من عمرها. بدينة، وتتمتع بقدرة قوية على الإقناع. إنها أشبه بقديسة بريئة، لكنها تلتقط الفرص بسرعة. مدبرة المنزل هي خيرتروديس؛ عمرها ستون سنة، يمكن لها أن تموت بسكتة قلبية وهي تحلم في لحظة ما. فهي لم تحلم في حياتها قط، ولكنها تحلم بالمرأة أخيراً وتموت أثناء الحلم. وهي عذراء.

غابو: ـ هذا يحتاج إلى إثبات.

أندريس: ـ فيلكس هو مربي ماشية، عمره اثنتان وخمسون سنة، بشرته محروقة بالشمس بسبب عمله في المزرعة.

غابو: ـ أية مزرعة؟

أندريس: ـ حيث يربي ثيراناً. إنه بدين بعض الشيء؛ قليل الذكاء، ولا ينتبه إلى أن ابنه يخدعه في صفقاته. وهو مؤمن بالخرافات ومتطير جداً. ابنه أنخل يشبه العمة كثيراً في ملامحه؛ إنه شيطان متخفٍ، ماهر وواقعي تماماً. بورا هي الطاهية، امرأة من السكان الأصليين الأنقياء، تمزج بين السحر والدين. ألفريدو هو السائق، وهو صبور جداً، يعيش ميتاً من الضحك.

دوك: ـ وما الذي جئت به أنت يا أرتورو؟

أرتورو: ـ جئت بمقترحات أسماء... أنا أرى أن يكون اسم السيد فابيان ريسندس؛ والأخت العزباء كريستينا أو ارنيستينا، والابن الأكبر خيراردو؛ والابنة يولاندا، والابن الأصغر سيرخيو؛ والطاهية دونيا بيترا؛ والخادمة كلارينا؛ والسائق، دون خورخي.

دوك: ـ وأنت يا مانولو؟

مانولو: ـ امرأة الأحلام هي لورا، ماكرة وانتهازية. تبدو طيبة وإن كان لا يفارقها إحساسها بإحباط قديم. الأرمل فيثتي ذكي في الدسائس،

وحارس غيور على الأسرة؛ يتذكر بكثرة زوجته المتوفاة. آمبارو هي أخته، في الخمسين من عمرها، مطلقة، ليبرالية إلى حد ما. وهي امرأة جريئة، يحترمها أفراد طاقم الخدم جميعهم، ليس لها أبناء، وهي عاقر. ماريا دل كارمن هي ابنة أخيها المفضلة. أما الابن فهو شخص مرح وزير نساء. يصل به الأمر إلى التلصص على لورا وهي عارية، ويحاول مضاجعتها، لكنها تصده. مدبرة المنزل تدعى مرثيديس، ثلاث وعشرون سنة، ابنة الطاهية، وهي حبلى ولكن لا ندري إذا ما كانت حبلى من ابن السيد أم من السائق.

لويس ألبيرتو: ـ أنا أرى أنه لا يمكن لأخت السيد أن تكون عانساً، ولا عذراء، ولا عاقراً. فهذه المرأة يجب أن تكون نداً بحجم الحالمة نفسها. والأخت سافرت في رحلة لأنها رغبت في السفر، ولديها كل العشاق الذين تريدهم، وهي امرأة على قدر من القوة بحيث يشعر المرء لدى عودتها بمجيء الند والمعادل الذي سيكنس امرأة الأحلام.

دوك: ـ فلنمض بالترتيب. علينا أولاً أن نراجع الأسماء...

مانولو: ـ أكثر اسم يعجبني للسيد هو دييغو موران. هل اسم دييغو شائع في المكسيك؟

سوزانا: ـ لا، ليس شائعاً.

دوك: ـ إذن، دييغو.

غابو: ـ إذا كان بديناً، مزهواً، يضع الماسة في إصبعه ويربي ثيراناً، فإن اسمه كما يبدو لي يجب أن يكون بلوتاركو أكثر مما هو دييغو: بلوتاركو موران. وإذا كان اسمه دييغو فيجب أن يكون دون دييغو موران.

دوك: ـ واسم المرأة؟ «ألما»...

غابو: ـ «ألما» اسم جيد. أنا أراها طويلة القامة جداً، ممتلئة وكل ما ترتديه من القطن الأبيض، والنسيج المخرم، إنها أشبه بصبية من مدينة بويبلا.

دوك: ـ ما رأيكم بالاسم؟

إليسيو: ـ «ألما»، أجل.

دوك: ـ والعمة؟

غابو: ـ أنا أعجبني اسم آمبارو لأنه أشبه بانتقام.

دوك: ـ والابن الأكبر؟

سوزانا: ـ يعجبني كثيراً اسم أنخل.

أرتورو: ـ أجل، أنخل.

دوك: ـ والابنة؟

مانولو: ـ ماريا دل كارمن.

سوزانا: ـ ماريكارمن.

دوك: ـ وماذا نسمي الطفل؟ رودريغو، رودريغيتو؟

غابو: ـ لا، بل مانوليتي.

لويس ألبيرتو: ـ أجل، مانوليتي.

دوك: ـ والطاهية؟

لويس ألبيرتو: ـ أنا أتصور أنهم يستخدمون في المكسيك الكثير من أسماء السكان الأصليين...

سوزانا: ـ لا. يمكن لها أن تكون تشابيليتا، أو لوبا، أو بيترا.

مانولو: ـ دونيا بيترا.

غابو: ـ دونيا بيترا اسم جيد. يجب الآن أن تكون بدينة.

أرتورو: ـ أجل، ومسنة.

دوك: ـ ومريضة... والأخرى؟ لدينا أسماء اسبيرنثا، بورا، كلاريتا...

إيفان: ـ يمكننا تسميتها روسا.

سوزانا: ـ أو اسم مركب، مثلما في الروايات التلفزيونية...

غابو: ـ روسافينا، اسم مختلق كهذا، روسافينا.

دوك: ـ وكيف يسمى السائق؟

سوزانا: ـ سلفادور.

دوك: ـ حسن، قد نجد في ما بعد أن اسم تونيو أكثر ملاءمة للسائق... لقد أعجبني اسم روسافينا كثيراً. وأنخل أعجبني كثيراً، واسم دونيا بيترا أعجبني كثيراً. وكذلك ماريكارمن...

غابو: ـ متى تبدأ الدراما؟ لكي نقوم بقفزة...

دوك: ـ إذا ما كان هناك يوم خاص، إذا ما كان هناك شيء خارج عن المألوف يحدث، وهذا مهم للبدء بسيناريو، فهكذا نقدم الشخصيات في وضع حي درامياً.

غابو: ـ إننا نحتاج الآن إلى الخطوات الدرامية. تصل ألما، تتعرف على الأسرة، تحلم بأنه يجب عدم ذهاب الطفل إلى المدرسة. ويتمثل نجاحها العظيم في أن الطفل لا يذهب وينجو من حادث الحافلة الذي يموت فيه كل زملائه.

لويس ألبيرتو: ـ ينجو لأنه الوحيد الذي صدّق حلمها، ومع أن الأسرة كلها تظن أنه ركب الحافلة، إلا أنه لم يصعد إليها. وهكذا نولّد الإحساس بأنه قد مات.

غابو: ـ وبينما كل ذلك يحدث، تخرج ألما حاملة الحقيبة. يلتفت الآخرون ويرون ألما. عندئذ يطلبون منها أن تبقى، فترد عليهم بأنها ستكلفهم غالياً، فيجيبها دون دييغو: «ليس مهماً. أنا سأدفع.» هذه هي الحلقة الأصعب...

دوك: ـ عندما نصل إلى الحلقة الرابعة أو الخامسة يتوجب علينا الرجوع إلى هذه الحلقة، لأننا سنكون عندئذ قد توصلنا إلى تحكم أكبر بالشخصيات وطريقتها في الكلام، وسنغير أشياء كثيرة.

غابو: ـ لقد صارت لدينا العناصر الدرامية للحلقة الأولى. إنه يوم طويل.

دوك: ـ علينا أن نعدّ مخططاً، بناء مصغراً. هذا يعني أن نعرف بصورة تقريبية الخطوات الكبرى للحلقات الست، أن نعرف النقاط التي سنعالجها هنا، كي نعرف إذا ما كان خطنا البياني صاعداً أم نازلاً. يجب أن نعرف إلى أين نتجه، وما الذي نريد التوصل إليه.

لويس ألبيرتو: ـ إذا كنا نعرف أن الحلقة الأولى ستنتهي عندما تستقر هي في البيت، فيمكننا تركيب بناء الحلقة؛ ويمكن لهذا أن يوفر لنا أمزجة بقية الشخصيات، كي نرى إلى أين يمكننا الوصول من دون العمة المسافرة، وأين سنحتاج إلى إدخالها. يبدو لي أننا إذا ما عملنا كثيراً بصورة تجريدية، فسنفقد إمكانية امتلاك مزيد من المواد، وعلينا بعبارة أخرى أن نبدأ بتنظيم هذه الفوضى.

دوك: ـ أنا أرى أنه علينا أن نبدأ بالتنظيم. هذا يعني، بوضع بنية محددة...

غابو: ـ الحلقة الأولى هي مجرد نادرة. لا توجد حيثيات مسبقة ولا يوجد مستقبل. كل شيء هو عرض شخصيات وعلاقات، رؤية ما يجري دون معرفة إذا ما كان ذلك يحدث بنية مبيتة أو من دونها، إلى أن تقرر ألما البقاء. المشكلة هي في الحلقة الثانية. كل سيناريو له فجوة في منتصفه، يغطيها أحدنا فتخرج في مكان آخر، وأخيراً ينتهي الأمر بأحدنا إلى وضع طلاء فوقها، لكن هذه الفجوة موجودة دوماً. إذا ما دخلت العمة في الحلقة الثالثة فستكون لدينا فجوة أخرى في الحلقة الرابعة، وتبقى المشكلة نفسها. ربما نُدخل في الحلقة الثالثة شخصية أخرى ما زلنا نجهلها.

إليسيو: ـ أنا أرى الحلقة الثانية، عموماً، على النحو التالي: تبدأ المرأة بالتحكم بالبيت وتترسخ سمعتها كحالمة.

غابو: ـ ولكن، لا بد لها في نهاية هذه الحلقة من أن تصفي أحدهم.

إليسيو: ـ لماذا لا نرى أي شخصية ستصفي في كل حلقة؟

دوك: ـ أجل، لا يمكننا تصفيتهم جميعاً في حلقة واحدة.

غابو: ـ ولا تنسوا أنها تحلم؛ ومن الأحلام يمكن استخلاص أشياء كثيرة.

لويس أليبرتو: ـ هناك نقطة حاسمة في البناء: إنها اللحظة التي تتخلى هي فيها عن الظهور بمظهر قديسة وتتحول إلى مصدر ضيق للأسرة. أظن أن هذا يجب أن يكون في الحلقة الثانية، وأن تنتهي الحلقة عندما يدركون أنه لابد لهم من طردها، ولا يستطيعون ذلك.

دوك: ـ هذه نقطة درامية مهمة.. تبدل في موقف الأسرة.. حالة رفض.

غابو: ـ في الحلقة الثالثة، يمكنهم أن يستدعوا شخصاً ليساعدهم في إخراجها، ويكون هذا الشخص هو أول من يخرج في النهاية.

دوك: ـ التآمر ضد ألما ينتهي بالإخفاق. الحلقة الرابعة ننهيها بمجيء آمبارو.

غابو: ـ عندما تدخل آمبارو، سيكون فيلماً آخر. فالسائد هناك هو الغم واليأس، لأنهم يعرفون أنهم لا يستطيعون إخراج ألما. وعندما يحين الوقت، سنعرف ما الذي علينا عمله...

أنـدريس: ـ ولـكننـا إذا أدخلنـا وصـول آمبـارو فــي الحلقـة الرابعـة يفقـد الصراع ضد ألما قيمته. هذا يعني أنهم يتواطؤون، يظهـر الموت، يتبـدد شملهم. وعندئـذ تـصل آمبـارو أخـيراً كخـلاص. أنـا أرى أن الحلقـة الرابعـة يجـب أن تكون تمهيداً سابقاً لمجيء آمبارو، حتى وهم لا يعلمون أنها ستأتي.

لويس ألبيرتو: ـ أجل، ويمكن لغرفتها أن تتحول إلى هدف ألما.

غابو: ـ إذا كانت ألما لا تعرف من هي آمبارو؛ وتصل في الحلقة الرابعة برقية. تتسلمها ألما وتقرأ أن آمبارو ستصل في اليوم التالي. وألما ليست لديها أية فكرة عاهرة عمن تكون آمبارو تلك. عندئذ تخفي البرقية، وتقول على المائدة إنها حلمت بأن أحداً سيأتي. وهنا يُلمح بأن الأحلام قد تكون مجرد أكاذيب. وعندئذ يقول أحدهم إن ذلك غير ممكن لأن الشخص الوحيد الذي يمكن أن يجيء هو آمبارو، وإن هذه ترسل على الدوام برقية للإشعار بموعد وصولها.

دوك: ـ أنا أرى أن ألما قد دخلت إلى حجرة آمبارو قبل أن تصل هذه.

غابو: ـ أنت ترى أن تدخل؟

دوك: ـ أجل، أظن ذلك.

غـابو: ـ أمـا أنـا فـلا... لأن هـذا سيقلل كـثيراً مـن مـصداقية آمبـارو، سيسرق منها قوتها. إنها حجرة نفيسة، مختلفة تماماً عن بقية البيت. فآمبارو لا تهتم مطلقاً بتربية الثيران ولا تريد أن تعرف شيئاً عنها، ولا عن ألما. آمبارو تكسب الحرب، لكنها تخسر المعركتين الأولين. وهذه معركة حتى الموت. وهنا تصبح دموية. يجب أن تكون هناك حجرة لا يمكن الدخول إليها.

إليسيو: ـ والصورة الأخيرة في الحلقة الخامسة يجب أن تكون لها وهي في الغرفة، وهذا يعني صورة سيطرتها وتحكمها.

دوك: ـ أنا أفضل إنهاء الحلقة بالمرأتين تتبادلان النظر. ذلك أنهما بطلتان يجب إظهارهما فـي لحظة عظيمة. يجب أن تصل آمبارو وتنظر إلى الأخرى بطريقة خاصة جداً...

غابو: ـ ونقطع هنا حتى اليوم التالي.

إليسيو: ـ ولكن، من التي ستكسب في النهاية؟

دوك: ـ بكل صراحة، أنا لا إعرف.

غابو: ـ ضمن المنطق الذي نسير فيه، يجب أن تكون ألما هي الفائزة، لأننا إذا جعلنا آمبارو تفوز، فلن يهتم أحد بذلك. أنا أظن أن الناس سيقفون إلى جانب ألما.

لويس ألبيرتو: ـ لأن الناس يفضلون الأوغاد.

غابو: ـ ما زلنا بحاجة إلى شهر لكي نتكلم في هذا الأمر. لقد كنتُ أفكر الآن بأن النهاية المنطقية هي في أن تغادر ألما البيت، لأنها تكون قد وضعت عينها على بيت آخر.

دوك: ـ هذا أفضل. كنت أفكر بأن ألما ستخرج من البيت.

مانولو: ـ ولكن بعد أن تكون قد أخرجت منه آمبارو.

غابو: ـ بعد أن تكون قد استحوذت على كل شيء، تخرج من البيت، تغلق الباب وتعود لتكرار المشهد الأول.

لويس ألبيرتو: ـ هذه هي الخاتمة. في الذروة تطرد آمبارو وبعد ذلك تمنح نفسها ترف الذهاب لتطرق باباً آخر.

غابو: ـ ويمكن البدء كذلك بشخصية أخرى...

دوك: ـ المشهد نفسه ولكن بامرأة أخرى؟

إليسيو: ـ أجل، إنها آمبارو التي تعلمت اللعبة من ألما.

الجلسة الرابعة

الجمعة 1987/11/9

دوك: ـ أفضل طريقة لتركيب البناء الإجمالي هي أن يقرأ كل واحد ملاحظاته ثم نأخذ باستخراج أهم النقاط لدى الجميع. ولتبدأ سوزانا.

سوزانا: ـ أنا أحضرت مخططين اثنين لأن مسألة الثيران لم تعجبني...

غابو: ـ وأنا الذي فكرت بأن ميت الحلقة الثالثة سيقتله ثور!

سوزانا: ـ حسن، أعددت مخططاً دون ثيران وآخر بثيران. البداية هي المتفق عليها. الوقت نهاراً، لدينا مدينة وغرفة طعام الأسرة، بينما ألما تمشي في شوارع المدينة، الأسرة تتناول الفطور وتشاهد التلفزيون. إنه يوم عيد ميلاد مانوليتي، وهو بالتالي يوم ذكرى موت الأم التي ماتت أثناء الولادة.

غابو: ـ يجب توخي الحذر من المصادفات.

سوزانا: ـ أهي كثيرة؟

غابو: ـ يمكن القول في أي لحظة أن الأسرة لا تعرف إذا ما كان عليها إقامة حفلة أم الذهاب إلى المقبرة، لأن مانولو يشعر بالتأثر في أعياد ميلاده التي تتوافق مع ذكرى موت أمه.

دوك: ـ صفي لنا يا سوزانا كل مشهد في موقعه.

سوزانا: ـ المشهد الأول: ألما تمشي ومعها حقيبتها عبر المدينة. المشهد الثاني: في غرفة الطعام، حيث الأسرة تتناول الفطور، وتقدم الهدية للطفل، وهي قرنا ثور؛ وتشاهد التلفزيون. المشهد الثالث: في الشارع، ألما تتأمل عدة بيوت. المشهد الرابع: الأسرة تسمع جرس الباب وروسافينا تهب لتفتح، يتبعها الطفل وهو يضع القرنين، وينقض على ألما؛ والمشهد الخامس، خارجاً، دون دييغو يعتذر من ألما، ويدعوها لتستعيد هدوءها داخل البيت.

دوك: ـ من يتابع؟

لويس ألبيرتو: ـ أنا لدي طريقة لإدخالها إلى البيت دون أن تكون مضطرة لأن تقول سبب مجيئها. رافعة صناعية ضخمة تحمل هدية هائلة ملفوفة بورق وردي لماع، مع شريط أزرق ضخم. تضع الرافعة الهدية إلى جوار نافورة الحديقة. تطل ماريكارمن من النافذة لترى هديتها، وعندما يسقط الشريط والورق، تظهر سيارة مرسيدس بنز. وحين يفتحونها تكون ألما نائمة فيها. لكنها ليست نائمة وحسب، وإنما لا يستطيعون إيقاظها كذلك. وعندما يفقدون الأمل في إيقاظها، تنهض ألما وتقول: «صباح الخير.» إنه شيء جنوني. وتروقني هذه الصورة التي تدخل بها إلى البيت ملفوفة بورق هدايا.

دوك: ـ أوضح كيف سيكون ذلك...

لويس ألبيرتو: ـ العناوين والتقديم الوثائقي: الليل يخيم على مكسيكو. مدينة هائلة، أناس مجهولون، ألما تسير في الشارع حاملة حقيبتها، تتبعها قطط، تجلس على مقعد قبالة وكالة سيارات فخمة وتنتهي العناوين. المشهد التالي في اليوم التالي، وهو الذي وصفته. عندما تستيقظ ألما، يطلب منها دون دييغو أن تتصرف.

غابو: ـ مشكلة هذا المدخل أنه يعدل تماماً الأسلوب المتوقع، بما في ذلك طبيعة المسلسل نفسه. ابتداء من هناك، يجب البدء بالصعود لأنك انطلقت انطلاقة عالية جداً. هذه هي المشكلة في هذه الأفلام التي لها مقدمة قبل العناوين. فأنت تتذكر عموماً بأن أفضل مشهد هو الأول ثم لا يكون لديك بعد ذلك ما تفعله بالشخصيات. أما ما بقي واضحاً بالنسبة إلي فعلاً، هو أنها تأتي بمناسبة عيد ميلاد.

دوك: ـ أنا أرى أن الأمر سريع جداً وأنه ليس لدينا تقديم، ليس هناك هوية محددة لألما. ولن يكون لدينا بعد ذلك تناقض مع الواقع. أنا أراها على أنها صانعة الحلوى التي تأتي لتصنع قالب الحلوى للطفل. وبينما هي تتحدث مع روسافينا تخرج بمسألة الأحلام.

غابو: ـ في هذه الحالة يجب أن تكون هناك مؤسسة تهدي إلى زبائنها قالب حلوى في يوم عيد ميلادهم. لكنها لا تحمل إليهم القالب جاهزاً، وإنما يأتي شخص إلى البيت ومعه كل المواد اللازمة لصنع الحلوى. وهكذا، تطرق هي الباب وتشرح سبب مجيئها. ويكون هناك أناس كثيرون في المطبخ يساعدونها وتتكلم هي عن الأحلام بصورة عرضية، بينما أحدهم يخفق لها البيض، وآخر ينجز لها شيئاً آخر، وهكذا تمضي النهار هناك. وبينما هي تحضر قالب الحلوى تنقضي الحلقة الأولى. وفي الليل، عندما يكون قالب الحلوى جاهزاً وتقام الحفلة، لا تظهر هي، لأننا ابتداء من هناك نستطيع رفع الوتيرة. إنه يبدو لي جيداً كمدخل، لأنها مصادفة، لكنها مصادفة جيدة الإعداد... هذه المرأة ألطف مما كنا قد توقعناه... إنها تعرف في العلاقات العامة!

دوك: ـ وأنت يا مانولو؟

مانولو: ـ أنا أرى أن دون دييغو يتحدث، أثناء تناول الفطور، عن برقية تلقاها من شقيقته آمبارو من الولايات المتحدة، تخبره فيها بأن الصفقات لا تسير على ما يرام، بسبب هبوط سعر الدولار.

غابو: ـ إنك تخفف بهذا من وقع البرقية التي تعلن عن مجيء آمبارو، وهي صدمة حاسمة في العمل.

مانولو: ـ ومن هناك أنتقل إلى بوابة البيت. تفتح بيترا الباب وتدخل ألما التي توضح أنها قادمة من أجل الإعلان المنشور في الجريدة، ويطلبون فيه خادمة، لأن دونيا بيترا تتستر على حَبَل روسافينا. تدخل دونيا بيترا لتتحدث مع دون دييغو. وفي التلفزيون، تظهر ألما بين الحشود.

غابو: ـ ألما في الخارج وفي الداخل... انظر، لا بد في البداية من أن تكون كل الطروحات بسيطة جداً. فهذا أشبه بالبدء بخلق العالم. وبعد ذلك، انطلاقاً من هذا العالم، يبدأ صنع كل شيء. لا يمكن افتراض أن سيدة لديها ابنة حبلى، تجعلها تتظاهر بالمرض لتتستر على حبلها. لا بد من الإقرار أولاً من هي خادمة ومن هي ليست كذلك، من هي الأم ومن هي الابنة. وإلا فإن فوضى كثيرة ستعم. فأول ما يريد المشاهد معرفته هو أي فيلم يُروى له. ولهذا، يتوجب على أحدنا أن يمضي مباشرة إلى الفيلم الذي يريد أن يرويه لأنه إذا دخل في موضوع آخر، فإن هذا الموضوع سيستحوذ فوراً على الاهتمام وسيكون هناك انطباع بأنه الفيلم الذي سيُروى، وستنشأ بعض المشاكل... هذا يمكن أن يحدث فيما بعد، حين يصبح معروفاً من يكون كل شخص، وما هي علاقات الناس. أما الآن فالأمر سهل جداً؛ تشعل التلفزيون، فإذا ما شوهدت ألما في التلفزيون، وهو أمر أوافقُ عليه، ثم شوهدت بعد ذلك خارجاً، وتعرف المشاهد عليها، فإنه سيعرف أنها البطلة، وخصوصاً إذا كانت ممثلة معروفة. في كل ما أكتبه هناك لحظة أوقفُ فيها الحركة ويكون هناك شخص يروي الفيلم ويقول: «انظروا، ما نقوله هنا هو كذا وكذا» وهكذا لا يضيع أحد. ولهذا، نحن بحاجة إلى لحظة

تأتي فيها ألما وتوضح: «انظر، لقد جئت لأنني من **مصنع الوردة** ولدينا عرض تشجيعي نصنع فيه قالب حلوى عيد الميلاد لزبائنا باستخدام موادنا الخاصة، لأن المكونات مهمة جداً. هل ترى هذه البيضة؟ لا تظن أنها بيضة عادية، هذه بيضة من الدجاج الذي نربيه نحن لهذا الغرض تحديداً.»

سوزانا: ـ وليكن شعار الشركة «قوالب حلوى تُصنع في البيت.»

غابو: ـ أجل، وتقول: «الدقيق؟ لا تظن أنه دقيق عادي...» وهكذا، تقدمون أولاً شخصية هي أشبه بمشعوذ يُخرج أشياء من كمه... وبالمناسبة، ألم تفكروا في أنه يمكن لدون دييغو أن يتزوج فيما بعد من ألما؟ إنه أرمل يحتاج إلى امرأة، ومن المحتمل أن يتزوج. يمكن له أن يحاول الزواج دون أن يُعرف مطلقاً إذا ما كان يفعل ذلك لتحييدها أم أنها مناورة منها لتستولي بطريقة شرعية على كل شيء.

دوك: ـ أنت، يا إيفان.

إيفان: ـ حسن، أنا لا أبدأ بفيلم وثائقي عن المدينة، وإنما بأحد هذه البرامج التلفزيونية الغبية التي تُبث في الصباح، حيث يهنئون من يصادف عيد ميلادهم في هذا اليوم.

دوك: ـ أجل، أجل، لغة مفخمة ورخيمة، وكأنهم يرفعون المعنويات في هذه الساعة من الصباح. هكذا يجب أن يكون البرنامج!

إيفان: ـ حسن، حديقة آل موران، سلفادور يُخرج الرسائل من صندوق البريد ويدخل إلى البيت.

غابو: ـ يجب أن يكون هناك من يفعل شيئاً في الحديقة.

مانولو: ـ إنهم يزينون من أجل حفلة عيد الميلاد.

غابو: ـ إنهم يدفنون أو ينبشون شيئاً! يجب البدء بتوجيه الضربات، فهم يدفنون أو ينبشون عن ميت أو عن شيء ما.

مانولو: ـ رماد الأم. أليس ذلك ممكناً؟

غابو: ـ ما لم تكن الأم مدفونة في الفناء.

مانولو: ـ هناك أُسر تضع رماد موتاها في البيت.

غابو: ـ هذا أمر طبيعي.

إيفان: ـ تصل ألما في اللحظة التي يخرج فيها مانوليتي مع روسافينا. تدنو ألما من الطفل وتريد أن تلمس وجهه، لكن مانوليتي يتفاداها. تطلب منه ألما ألا يفزع، وتقول له إنها جاءت لمساعدته، وتسأله: «أنت لا تريد الذهاب إلى المدرسة، أليس كذلك؟ معك حق، لا تذهب. وأنا أيضاً لا أريدك أن تذهب.» يخرج الطفل راكضاً، ويدخل إلى الحافلة ظاهرياً، وتلتفت روسافينا نحو المرأة لتسألها: «بمَ يمكنني أن أخدمك؟» فترد عليها ألما بأنها جاءت فقط لتحذرهم من أمر سيئ جداً. فتسألها روسافينا كيف عرفت ذلك، فترد ألما بأنها حلمت به. وتقول لها روسافينا عندئذ، إذا كان هذا هو كل شيء فقد علموا به؛ تغلق الباب وتبقى ألما في الحديقة تنتظر عودة مانوليتي. وعندما تخبر روسافينا من في البيت بما جرى، يتبدل كل شيء: تصبح بيترا عصبية، وماريكارمن تريد استشارة المرأة حول حلم.

دوك: ـ يعجبني جداً أن يطرأ تبدل على البيت منذ مجيئها.

غابو: ـ هذا يغيّر كل شيء، لكنه جيد. إنه يسمح لدون دييغو، إذا ما كان سيسافر في هذا اليوم، ألا يفعل ذلك خوفاً من سقوط الطائرة. هكذا تسير الأمور. أنا أظن أن هذا البناء أفضل من قالب الحلوى. مشهد قالب الحلوى مسلٍ إذا شئتم، ولكن هذا أكثر مباشرة، وهو أقرب إلى القصة التي نصنعها. ويمكن كذلك ألا يسمحوا لها بالدخول. في القصة الأصلية، تطرق هي على الباب وتقول: «أنا أؤجر نفسي لكي أحلم»، ويردون عليها: «لا، لا، لا، شكراً.»

إيفان: ــ ثم تنتقل الحركة إلى غرفة ماريكارمن. روسافينا ترتب السرير، تدخل دونيا بيترا وهي تحمل شراباً مرطباً، ماريكارمن تعلق بأنه منذ زمن لا أحد يتكلم عن الأحلام. وفي أثناء ذلك، ألما تتجول في الحديقة.

غابو: ـ أنواصل بأن ألما لا تدخل إلى البيت؟

دوك: ــ لا يسمحون لها بالدخول. إنها مجنونة. دون دييغو يقول: «روسافينا، أعطِ هذه المرأة شيئاً تأكله.»

غابو: ـ أجل، خبطة عظيمة... كيف هي الحديقة؟ هل لها سور حديدي من الخارج؟

إيفان: ـ أجل.

غابو: ـ يأمر دون دييغو إذاً بإخراجها خارج البوابة. ولكن قبل أن يُخرجوها، تكون قد روت الحلم لروسافينا، وروسافينا ترويه لأمها. وبينما هن يتبادلن الحديث في غرفة ماريكارمن، تخبرهما روسافينا بأن المرأة قالت لها إنها قد حلمت بإبر، وإن مولودها سيكون ذكراً. وأنا أرى أن تكون دونيا بيترا هي من تُدخلها لكي تروي لها أحلامها. عندما يرجع دون دييغو، يغضب لأن ألما ما تزال هناك بالرغم من أنه أمر بطردها. وحين يذهب ليطردها بالقوة، يأتي خبر حادث الحافلة.

إيفان: ـ الطفل ركب في الحافلة.

غابو: ـ هل يركب الطفل في الحافلة أم لا يركب! هذا ما يظن المشاهد أنه قد حدث ويتبين له بعد ذلك أن لا، إنه من أمور أفلام الإثارة. روسافينا تبين أن الطفل قد ركب الحافلة. وبينما الطفل في المدرسة، هناك ارتياب بألما، إلى أن يأتي خبر الحافلة... أنا أرى أن الطفل يجب أن يموت وأن يتمزق... أن يُقطع رأسه.

لويس ألبيرتو: ـ ولكننا سنجد صعوبة كبيرة بعد ذلك في إدخال موضوعات فرعية بعد صدمة بمثل هذه التراجيدية.

غابو: ـ حسن، يصاب بجراح خفيفة، ولكن أحد أطفال الحافلة يموت. وماذا عن ماريكارمن؟

دوك: ـ ماريكارمن يجب أن تذهب إلى المقبرة.

غابو: ـ والطفل لا يريد الذهاب إلى المدرسة. سيكون رهيباً أن يقول الطفل: «أنا لا أريد الذهاب إلى المدرسة، وإنما إلى المقبرة.» هو يعرف أن الأم ماتت أثناء ولادته. وعندما تطلب منه ألما ألا يذهب إلى المدرسة، يطفو في الجو إحساس بأن الطفل سيموت. ولهذا من المستحسن أن يموت، لأن الجميع يعتقدون أنه سيموت. ودون دييغو لا يركب الطائرة.

دوك: ـ هذا هو المشهد الأخير.

غابو: ـ المشهد الأخير من الجزء الأول: فسحة للإعلان. أنا أرى أنه يجب علينا إنهاء هذا الجزء، لأننا نستطيع من خلاله أن ننجز ما تبقى معاً. على دون دييغو أن يسافر إذاً، ولكن بحقيبة رجل أعمال فقط، لأنه سيرجع في اليوم نفسه. عليه أن يذهب إلى مونتيريّ. لكن الأمر لا يصل به إلى ركوب الطائرة. يجب عليها أن تقول شيئاً لكي يقول هو إنها مجنونة، ولكنه يبقى ساهماً يفكر بينما هو ماض في السيارة إلى المطار. وعندما يصل إلى الطائرة، يندم ويرجع. يصل إلى البيت ويجد ألما... أجل، أجل، يجب أن ينتهي به الأمر إلى الزواج منها دون مناص! التخلي عن الطائرة يدخل بقوة كبيرة.

دوك: ـ كيف سنعمل؟ هل سينجز بعضنا بعض المشاهد وينجز آخرون مشاهد أخرى؟

غابو: ـ لا، هذه مجزرة!

دوك: ـ كنت أفكر بأنه علينا أن ننقسم: نصفنا ينجزون الخمسة عشر مشهداً، ونصفنا الآخر ينجز مخطط الخمس عشرة دقيقة التالية.

غابو: ـ كم يوماً بقي لنا؟

سوزانا: ـ حوالي ثلاثة عشر يوماً.

غابو: ـ هناك خمسة أيام في كل أسبوع. فلنقل إنها اثنا عشر يوماً. أجل إنها اثنا عشر، إننا نمضي جيداً. علينا أن ننجز حلقة كل يومين.

لويس ألبيرتو: ـ هناك أمر أضعناه في البناء وهو واقع أنها يجب أن تحلم بأمور الأسرة في البيت. يجب عليها أن تذهب إلى البيت كي تحلم لهم.

غابو: ـ هي تستقر بينهم بحلم واحد. هذا الحلم ينفع للطائرة، وللحافلة ولكل شيء. المهم هو أن نقر كيف ستبقى في البيت.

إليسيو: ـ عندما يخرج دون دييغو إلى المطار يمكنه أن يمر على المدرسة لأخذ مانوليتي وهكذا ينجو الطفل. الجميع لديهم إحساس بأن هذه المرأة قد أنقذتهم، ولكن لم يحدث أي شيء مطلقاً في الحافلة أو في الطائرة.

غابو: ـ هو يأخذه إذا شئتم، ولكن الحافلة تتفجر ويموت الجميع باستثنائه هو لأن دون دييغو أخذه من المدرسة.

دوك: ـ أجل، الحافلة تأتي بالأطفال إلى الحفلة. أنا لا أعرف كيف هي الأمور في المكسيك، أما في البرازيل فأنا أعرف أن ابنتي تقول لي: «بابا، غداً حفلة ماركيتا»، وعندئذ لا تُحضرها الحافلة إلى البيت وإنما تأخذها إلى عيد ميلاد ماركيتا. وبعد ذلك، بعد الثامنة بقليل، يتوجب علي أن أُحضرها بنفسي من بيت ماركيتا.

غابو: ـ هذا جيد. الجميع يموتون إذاً.

سوزانا: ـ ولكن، ألن يسبب هذا عقدة شعور بالذنب للطفل، لأنهم آتون إلى عيد ميلاده؟

غابو: ـ حسن، فليتخوزق! يصاب بصدمة نفسية.

دوك: ـ كيف سنفعل؟

غابو: ـ سنفعل شيئاً: من يقدم المشروع الذي يُقبل في كل يوم، يكون عليه أن يكتب.

أندريس: ـ ولكن، هل سنعمل مجتمعين أم متفرقين؟

غابو: ـ مثلما تشاؤون، شكلوا فرق عمل مثلما تشاؤون.

الجلسة الخامسة

الثلاثاء 1987/11/10

سوزانا: ـ السابعة صباحاً. صور سيارات تنتظر تبدل إشارة المرور الضوئية، حشود بشرية، سيارات تتحرك بجنون، مهرجان شوارعي حيث عدد من الناس يكسبون لقمة عيشهم من نفثهم النار من أفواههم، أو الاستلقاء على سجادة من الزجاج المفتت، أو أداء رقصات أزتيكية قديمة. مع أغنية «الصباحات الحلوة» كموضوع للبرنامج، قول المذيع: «لا شيء أفضل من الصباحات الحلوة لمن يصادف عيد ميلادهم ممن يشاهدوننا. هل فكرتم يا

لولي، كم شخصاً يصادف عيد ميلادهم في مدينة تضم عشرين مليون نسمة؟ إليهم جميعاً نتوجه بتهانينا. حسن أيها الأصدقاء، إنه موعد الاستيقاظ، أما أولئك الذين يخرجون لممارسة رياضة الركض، فنذكّرهم بأنه من الأفضل لهم عدم فعل ذلك بسبب التلوث الجوي.» وتقول مذيعة أخرى: «وفي هذا الصباح نحن في عيد أيضاً، فمنذ بضع دقائق ولدت طفلة المليون، أي أننا لم نعد عشرين، بل واحداً وعشرين مليوناً من السكان في هذه المدينة الكبرى.»

غابو: ـ هذا جيد.

سوزانا: ـ خارج بيت آل موران. حديقة أمامية فسيحة مسورة بسياج من الحديد المشغول بزخارف فنية. وهناك صندوق بريد مثبت في السور كُتب عليه: «آل موران». سلفادور، وهو سائق في الخامسة والأربعين، يُخرج الرسائل، يتفحصها ويتوجه إلى داخل البيت، بينما يتواصل سماع الأخبار من التلفزيون: «ولكن التزايد السكاني في المدينة ليس من الولادات وحدها، وإنما هناك الهجرة أيضاً. أيمكن لكم أن تتصوروا الوقت والجهد الذي نتكلفه لنؤدي واجبنا نحو مشاهدينا، بالوصول في الموعد المحدد لهذا البرنامج؟ الاحتقانات في حركة المرور تصبح أسوأ فأسوأ، والمظاهرات تزيد الأمور سوءاً، والعاطلون عن العمل يهاجمون فوق ذلك السائق المسكين.»

داخل بيت آل موران. صور حشود في التلفزيون، حيث تبرز امرأة تدنو من الكاميرا وتمر ليظهر في الخلفية رجل يبصق لهباً: المرأة هي ألما. المذيع يقول: «نتكلم عن عاطلين عن العمل وليس عن بطالين بلا عمل، لأن الجميع يشغلون أنفسهم بطريقة أو بأخرى مثلما تبين ذلك الصور. ولدينا هنا اليوم مفاجأة. أيها الأصدقاء المشاهدون، اكسبوا مليون بيزو بالكتابة إلى صندوق بريدنا لتخبرونا عن أفضل وظيفة ترونها مناسبة لطفلة المليون.»

في غرفة الطعام دون ديغو يقرأ الصحف. تدخل ماريكارمن وهي تعلق قرطاً في أذنها وتحييه. دون ديغو يترك الصحف ويقول بنبرة مندفعة إنه لا يعرف ما الذي يحدث في هذا البيت، حيث لا أحد يستيقظ باكراً. دونيا

بيترا تقدم له الفطور، فيقول لها دون دييغو أن تترك ذلك وتذهب لتنام لأنها مريضة. ولكن بيترا تقول إنها لا تستطيع البقاء في الفراش لأن اليوم هو عيد ميلاد مانولو. يدخل آنخل مستعجلاً، يوجه تحية الصباح ويجلس. تدخل روسافينا مع مانولو الذي يرتدي الزي المدرسي. الأسرة المجتمعة تصفق لدخول الطفل وتغني «الصباحات الحلوة». روسافينا تخبر دون دييغو بأن مانولو لا يريد الذهاب إلى المدرسة وإنما إلى المقبرة. يغتاظ دون دييغو ويطلب من روسافينا أن تطفئ التلفزيون، لأنه لا يمكن الحديث وسط هذه الضجة. روسافينا تطفئه. يتوجه دون دييغو إلى مانولو: «لا شيء من هذا يا مانولو. لقد تكلمنا في الأمر. الكبار يذهبون إلى المقبرة، وأنت إلى المدرسة.» تنسحب دونيا بيترا إلى أحد الأركان، وتمسح دمعة وتقول: «يا للطفل المسكين، فقدَ أمه عند مولده.»

دوك: ـ ما رأيكم؟

لويس ألبيرتو: ـ أنا ما زلت أتصور بداية أكثر غرابة بكثير. أشعر بأن البداية يجب أن تكون شديدة الغرابة مثل الشخصية التي سنقدمها، والتي لا تتورع عن قول:«أؤجر نفسي لكي أحلم.»

أندريس: ـ يبدو لي أن ظهور ألما مبكراً جداً يُفقدها بعض الغموض. هذا يعني أن كل شيء يبدو وكأنه مدبر سلفاً.

أرتورو: ـ أنا أرى أنه من المهم طرح ملامح من الحياة اليومية من أجل تحديد أكثر للشخصيات. أشعر بأن ذلك ضروري.

دوك: ـ برأيي أن هذا الجزء صار جيداً، ولكن المعلومات تلقينية جداً. لا بد لنا من طرحها في أوضاع درامية.

غابو: ـ أجل، أنا أرى الشيء نفسه. فدون دييغو يبدو أشبه بمذيع. هو نفسه يقول الأشياء للمتفرج. فهو يقول، مثلاً، لدونيا بيترا إنها مريضة. يجب أن يبدي استغرابه ويقول لها: «أية معجزة هذه؟ لماذا لستِ نائمة؟» أن يفعل ذلك بصورة عرضية. والشيء نفسه بالنسبة لمسألة المقبرة، أضف إلى ذلك أن القصة لا تتضح. وما لم تتضح القصة، فإن الناس سيضيعون لأنهم سيبدؤون بالتفكير لماذا يريد الطفل الذهاب إلى المقبرة. المشاهد سيسهو ولن يعرف بعد

ذلك من الذي أطلق الطلقة. يجب أن تكون الحوارات إخبارية، ولكنها يجب أن تقدم في الوقت نفسه طباع الشخصيات، أن تقدم موقفاً، حالة معنوية. إنني أعارض هذا الفطور منذ بعض الوقت، لأننا سنحتاج فيما بعد إلى جلسات فطور كثيرة عندما تستقر ألما في البيت وتتكلم عن الأحلام. حتى إن هناك شعوذة تقول إن الأحلام، لكي تتحقق، يجب أن تُروى قبل الفطور.

دوك: ـ وأنا أعتقد أن المشهد قصير أيضاً.

غابو: ـ المسألة هي أنه لا وجود لمشهد. فالشخصيات لا تفعل شيئاً. أنا أظن أن ألما يجب أن تصل بينما هم يهمون بالخروج.

أرتورو: ـ كل شيء يجب أن يكون يومياً وعادياً، لكي تبدو ألما، عندما تدخل، كعنصر مثير للاضطراب. وكل شيء يجب أن يكون مفعماً بالحيوية، كطريقة للتعرف على الشخصيات من حركاتها أكثر مما هو من خلال الحوارات.

غابو: ـ ولماذا نتعرف على الشخصيات من خلال ألما؟ روسافينا تخرج مع الطفل وتُركبه في الحافلة. تبقى خارجاً ويخرج السيد. وليواصلوا الخروج جميعهم، أما البيت من الداخل فسنتعرف عليه عندما تدخله ألما. هذه طريقة لتحريك المشهد أكثر. المسألة هي أن الفطور كارثة. كيف يتواصل المشهد بعد ذلك؟

إيفان: ـ خارجي، بيت موران. حافلة مدرسية قبالة البيت تطلق نفيرها. يخرج بستاني عجوز حاملاً حقيبة ويضعها على الرصيف. تقترب ألما من البيت، تتوقف أمام الباب وتدخل إلى الحديقة. تخرج روسافينا ومانوليتي من البوابة الرئيسية. تدنو ألما من الطفل وتمد يدها لتلمس وجهه بمودة وحنان. الطفل يتراجع. تقول له ألما: «أنت لا تريد الذهاب إلى المدرسة، أليس كذلك؟» تمسك روسافينا بمانولو من كتفيه وتواصل طريقها. ألما تتابع: «معك حق، فاليوم عيد ميلادك. أنا أيضاً لا أريدك أن تذهب.» تنظر روسافينا إلى المرأة مذعورة. مانولو يفلت منها، ويركض نحو الشارع ويصعد إلى الحافلة. تصرخ به ألما: «لا تذهب يا مانولو.» تستعيد روسافينا هدوءها وتقول لها: «أيمكنني أن أعرف

ما الذي تبحث عنه السيدة؟» فتقول لها ألما: «لقد جئت لأحذره فقط.» وتسألها روسافينا مم تريد أن تحذره، وترد ألما: «من شيء خبيث جداً. لا أدري ما هو، ولكنني أعرف أنه شيء خبيث جداً.» فتقول لها روسافينا عندئذ: «وكيف عرفت السيدة بذلك؟» وترد عليها ألما: «لقد حلمت به.» فتتوجه روسافينا بحزم نحو المدخل الرئيسي، وتقول لها وهي تمسك الباب لتغلقه: «إذا كان هذا هو ما تريدينه، فقد علمنا به.» توقف ألما إغلاق الباب بيدها، وتبدو غامضة وهي تقول لها: «لقد حلمت بإبر تطفو فوق الماء. سيكون مولودكِ ذكراً.» تغلق روسافينا الباب بذعر.

ماريكارمن تطل من نافذة غرفتها وتراقب ألما في الحديقة. تبدي ألما ردّ فعل كمن تبحث عن النظرة التي تراقبها، وتوجه نظرها نحو غرفة ماريكارمن، التي تتوارى قليلاً وراء الستارة. يظهر في الحديقة دون دييغو، وابنه آنخل، والسائق سلفادور. يفتح سلفادور باب السيارة ليدخل إليها دون دييغو، ولكن ألما تقاطعه وتسأل دون دييغو: «أأنت مسافر؟ اليوم سيهوي عصفور مضمخ بالدم إلى أسفل. حذار.»

مانولو: ـ أنا لدي البقية... يتبادل الرجال الثلاثة النظرات مستغربين. دون دييغو يأمر سلفادور بحركة خفيفة ليُخرج المرأة خارج البيت. فيمسكها هذا من ذراعها ويقول لها: «أرجوك يا سيدتي، تفضلي.» تسمح له ألما بأن يقتادها، ولكنها لا ترفع بصرها عن دون دييغو. يهرب هذا منها. يجلس آنخل في المقعد الأمامي من السيارة، ويغلق دون دييغو الباب الخلفي وينتظر. يعود سلفادور ويدير محرك السيارة. البستاني الموجود إلى جوار بوابة الخروج، يغلقها.

غابو: ـ هذا المشهد كبداية أفضل من مشهد الفطور. مسألة الحَبَل فائضة عن الحاجة، لأن إعلان ثلاث نبوءات منذ البداية كثير جداً. الحوارات سنراجعها فيما بعد؛ ومشهد الطفل يبدو عرضياً جداً. ولكن مسألة دون دييغو أكثر تفخيماً.

دوك: ـ أنا أرى أن الحوار مع دون دييغو يجب أن يكون أكثر فعالية. ويجب أن يقول: «إنها مجنونة.»

غابو: ـ يجب أن يقول: «ما الذي تفعله هنا داخلاً؟ كيف سمحوا لها بالدخول؟»

دوك: ـ فتقول له هي عندئذ: «لا يا سيدي، أنا لدي عمل. إنني أؤجر نفسي لكي أحلم.»

غابو: ـ انتظر... هي لا تقول شيئاً لروسافينا، ولكن روسافينا تسمع الحوارين. وعندئذ تذهب إلى غرفة نوم دونيا بيترا وتروي لها ما يحدث في الخارج. وبيترا، مثل أي مريض، تنتظر أن تأتيها العناية الإلهية، فتهتم بالمرأة التي يمكن لها أن تأتيها بالخلاص من أمراضها، وهي التي تريد السماح لها بالدخول.

مانولو: ـ نحن رأينا أن من يسمح لها بالدخول هي ماريكارمن، لأن بيترا يمكن أن تكون الصورة النقيضة الأولى في البيت...

لويس ألبيرتو: ـ أنا لا أرى تناقضاً في هذا. دونيا بيترا يمكنها أن تسمح لها بالدخول، وبعد أن تدخل، عندما ترى أن ألما تشكل خطراً على موقعها، تتحول عندئذ إلى معارضتها.

غابو: ـ ولكن هذا فيما بعد. أما الآن فتُدخلها من المطبخ.

لويس ألبيرتو: ـ أجل.

غابو: ـ ألما هي في نظرها الآن الساحرة المرسلة من العناية الإلهية التي تأتي لتشفيها من داء لا شفاء منه، المسألة هي أننا لا نعرف أي داء هو هذا.

لويس ألبيرتو: ـ أظن أن ألما تنقصها بعض الحيوية، شيء كانت تتمتع به عندما كانت المرأة صانعة الحلوى. فحينذاك كانت تتكلم عن أي شيء، ثم تطلق فجأة نبوءاتها المحذرة.

غابو: ـ يجب أن نمضي خطوة خطوة. الشخصية تأخذ بالتكشف، تأخذ بالانفتاح. ما يحدث هو أن الحوارات لم تقر بعد ولا المواقف، ولكنني أظن أن الآلية جيدة، إلى أن تنتهي بالدخول إلى البيت. لا تنس أن الرجل لن يصعد إلى الطائرة، وأن حافلة الطفل ستنفجر هناك. هذه البدايات المتدرجة أفضل من البدء بشيء استعراضي. إذا ما صنعت ألما قالب الحلوى، فلن يكون لدينا ما

تفعله بها بعد ذلك. الفطور يمكن مشاهدته من الخارج، هي تراه من النافذة. أما ما لا يطاق فهو رؤيتهم يطرحون الموقف وهم حول المائدة. التلفزيون موجود أم غير موجود، أم أنهم أحضروه ليسمعوا برج من يحتفلون بعيد ميلادهم اليوم؛ هذا غير مهم. في هذه اللحظة صرنا نعرف أن اليوم هو عيد ميلاد الطفل مانوليتو، وأنه لا يريد الذهاب إلى المدرسة، وأن السيد قد خرج. هذا تقديم جيد.

دوك: ـ أجل، إنه جيد جداً.

غابو: ـ إنه عفوي وتلقائي. وفي الخارج، ما يبدو لي مهماً هو أن تسمع روسافينا حوار ألما مع الطفل ومع السيد، لكي تصعد وتتكلم عنه، لأنها ترتاع فعلاً.

دوك: ـ وما الذي تفعله روسافينا حتى الآن خارجاً؟

غابو: ـ بقيت خارجاً. هذا مشهد سريع جداً. فهي لا تكون قد دخلت بعد عندما يخرج دون دييغو. بعد ذلك تدخل وتنقل خبر مجيء المرأة إلى من في داخل البيت. ما يبدو لي مهماً هو أن تخبر المريضة بذلك. يبقى أن نعرف ما الذي علينا أن نفعله بماريكارمن. كيف ستذهب إلى المقبرة؟

دوك: ـ لديها صديقة ستمر عليها.

غابو: ـ لا، لأن هذا سيكون مثل الحافلة التي تأتي، ولا يعود ينقصنا بذلك إلا أن يأتي موزع الحليب أيضاً. كم عمرها؟

سوزانا: ـ خمس عشرة.

غابو: ـ في المكسيك يمكنها الذهاب في سيارتها. هذه الصبية تفيض عن حاجتي، إنها فائضة عن حاجتي. ولكننا سنحتاج إليها فيما بعد لكي نقتلها.

مانولو: ـ ألا يمكننا، مثلاً، أن نصنع لماريكارمن حبكة فرعية فردية، خارج البيت؟

غابو: ـ دعونا نتقصى من هي ماريكارمن.

مانولو: ـ ماريكارمن تذهب إلى المقبرة على دراجة نارية.

غابو: ـ يمكن لها أن تكون «فتى» الأسرة. تذهب على دراجة نارية. تلتقي مع أناس من جيلها...

مانولو: ـ من أجوائها. ويمكن لها أن تكون بصدد الإعداد لإمكانية هجر البيت لأنها تريد أن تستقل بحياتها.

غابو: ـ ولكن، هناك عنصر ما، شيء ما يحدث لها ويدفعها إلى التفكير بألما. فعندما تعود من المقبرة وهي تظن أن ألما ليست موجودة، تجدها في البيت. عندئذ يضعها ذلك العنصر هي أيضاً إلى جانب ألما. ولكن، لماذا؟

دوك: ـ يمكن لماريكارمن أن تسأل آنخل إذا ما كان قد تحدّث إلى دون دييغو.

غابو: ـ هي تخرج على دراجة نارية، وقبل أن تذهب إلى المقبرة، تمر على مكتب آنخل. تذهب لتطلب نقوداً من أخيها. بل يمكن ألا يكون الأمر شديد الخطورة، ولكن لا بد من ربطه على أي حال بألما. يجب أن تكون لدى ماريكارمن مشكلة مختلفة عن الجميع.

دوك: ـ ولماذا هي بحاجة إلى هذه النقود؟

أرتورو: ـ لأنها تريد أن تتقاسم شقة مع رجل ما.

غابو: ـ المسألة هي في العثور على مشكلة تتيح لها النظر إلى ألما بتعاطف عندما ترجع إلى البيت. وهكذا فإن الجميع يأخذون بالتضامن معها، وعندما يصل الأب، يتعاطف معها أيضاً. يبدو لي أن دراما ألما ستكون مع آنخل...

إيفان: ـ يمكن أن يكون هناك تواطؤ بين ماريكارمن وآنخل مستغلين ذهاب دون دييغو في رحلة.

دوك: ـ مشكلتها في أنها ذهبت إلى حفلة وهي تضع مجوهرات أمها، وأضاعتها.

غابو: ـ أجل، استخدمت إحدى حلي أمها التاريخية!

لويس ألبيرتو: ـ الحلية التي تظهر في اللوحة بالطبع.

غابو: ـ القضية تتعلق بالعثور على الحلية بأي ثمن، قبل أن ينتبه الأب إلى اختفائها، ومن يساعدها في العثور عليها هو آنخل. فآنخل يسعى لاستعادة

الحلية أو لصنع نسخة مماثلة لها. عندما تصل ماريكارمن إلى البيت وتعرف أن ألما تحلم، تطلب منها أن تساعدها بشأن الحلية وتقع في الفخ ببلاهة.

دوك: ـ يمكن لماريكارمن أن تكون قد ذهبت إلى حفلة رقص عند أناس أثرياء جداً، وسكرت هناك تماماً وفقدت الحلية.

سوزانا: ـ من الأفضل أن تكون قد كذبت على أخيها بالقول له إنها كانت في حفلة، بينما كانت في الواقع مع صديقها في فندق عندما فقدت الحلية. ولهذا يتعاقد آنخل مع تحرٍ خاص.

غابو: ـ فُقدت منها الحلية في فندق، بالطبع. ولكنها في القصة الموازية، ذهبت إلى الحفلة مع خطيبها، وكانت معها الحلية وبإذن من بابا. ما تخفيه هو أنها ذهبت من هناك إلى الفندق، وفقدت الحلية.

إيفان: ـ ولكن، هل يعرف آنخل ذلك؟ هل يعرف أنها فقدتها في فندق؟

سوزانا: ـ لا، هو يظن أنها فقدتها في الحفلة.

غابو: ـ أضف إلى ذلك أنها عندما تروي الأمر لألما، تقول لها هذه: «لم تفقديها في حفلة، وإنما في فندق.» ولكن ماريكارمن لا تقرر أن تخبر الغريبة بمشكلتها إلا بعد أن تحدث مسألة الحافلة.

مانولو: ـ حسن، فلنرجع إلى الوراء: يمكن لروسافينا أن تدخل إلى حجرة ماريكارمن بنفحة من الغموض وتقول لها إن المرأة (أي ألما)، وبمجرد النظر إليه، أخبرتها بأنها ستضع مولوداً ذكراً. فتسألها ماريكارمن مازحة: «وهل سيكون شبه أبيه؟» وترد روسافينا: «عسى أن يكون كذلك، لأنني سأخرج بهذا من شكوكي، وأعرف من هو الأب.» وتضحكان كلتاهما.

غابو: ـ أنا أعتقد أنه يمكن لماريكارمن، قبل ذهابها إلى المقبرة، أن تتحدث إلى ألما، ولكن ليس عن التنبؤات وإنما عن أمها الميتة، عن المقبرة. عن شيء ليست له علاقة بالأحلام. أما روسافينا فستخبر أمها بما قالته لها المرأة، ولكن المشاهد لا يسمعهما عندما تتحدثان في ذلك. روسافينا تقول ذلك بسعادة. وهكذا نكون قد قدمنا كل الشخصيات.

دوك: ـ وعندما ترى بيترا ألما، تحدثها عن مرضها.

غابو: ـ وتقول لها ألما ألا تقلق، لأنها ستحلم لها هذه الليلة.

مانولو: ـ حسن، ومن هناك نطلق الحافلة المدرسية لتجتاز الشارع الرئيسي في المدينة. وفي داخلها الأطفال يضحكون ويلعبون بأيديهم، باستثناء مانولو الذي ينظر بحزن إلى الخارج. وفجأة يرى قطاً أسود يركض نحو الشارع. الحافلة تقوم بمناورة لتتجنب دهسه، ولكن بلا جدوى، فالعجلة الأمامية تسحق القط. التلاميذ ينظرون إليه من النافذة. العصفور الدمية المعلق على زجاج السائق الأمامي، يهتز متحركاً من جانب إلى آخر.

دوك: ـ هذا القط الأسود ليست له أي محصلة درامية.

غابو: ـ هذا من جهة، ولكنه من جهة أخرى، يُحدث شحنة كبيرة في أمر لا نحتاج إلى شحنه. فالحافلة لن تكون خبراً إلا عندما ترجع. ونحن لا نعرف بعد ما الذي سيجري للحافلة، مع أنني أرى أنه علينا أن نكون متوحشين.

لويس ألبيرتو: ـ لقد حطمناها أمس وهي على وشك الوصول إلى البيت.

مانولو: ـ حسن... مشهد لسيارة دون دييغو التي تنطلق على الطريق متوجهة إلى المطار. في داخل السيارة، سلفادور وآنخل يتبادلان الحديث بمتعة. لقطة تفصيلة لوجه دون دييغو القلق.

دوك: ـ لا يوجد حوار.

غابو: ـ الشيء الوحيد الذي يتوجب قوله هناك هو أن دون دييغو قلق جداً إلى حد أنه لا يتكلم.

مانولو: ـ ونُخرج آنخل من السيارة، أليس كذلك؟

غابو: ـ بلى، آنخل يخرج. لا يمكن له أن يبقى في السيارة لأنه سيكون عليه أن يتجادل مع أبيه، الذي لن يسافر في النهاية خوفاً مما قالته المرأة. يمكن لآنخل أن يخرج مع دون دييغو، ولكن لا يمكنه الوصول إلى المطار. السائق يوصله إلى المكتب، وهناك تزوره ماريكارمن. ومن المطار يفكر الأب، كم كان جائراً مع الطفل، ويذهب للبحث عنه في المدرسة.

دوك: ـ ويذهبان معاً إلى المقبرة.

.غابو: ـ أجل، يشتريان باقة أزهار ويذهبان إلى المقبرة.

لويس ألبيرتو: ـ وهدايا الأطفال وصلت إلى البيت.

مانولو: ـ ستكون جميلة جداً صورة جميع من في البيت وهم ينتظرون الأطفال الذين لن يصلوا.

لويس ألبيرتو: ـ أنا أُفضل أن يُرى الحادث، وإلا فإن ذلك سيذكرني بتلفزيون الخمسينات حين كان الناس يبدون ذهولهم من النوافذ المطلة على الشارع.

دوك: ـ يمكن مشاهدة الحادث.

غابو: ـ وفي أثناء ذلك، الجميع ينتظرون في البيت. عندما يصل الخبر لا يجب عمل أي شيء آخر. دون دييغو نفسه يقول لألما: «أنت ستبقين هنا»، ويُدخل حقائبها إلى الغرفة.

لويس ألبيرتو: ـ أنا أعتقد أنه لا بد من حدوث شيء آخر في المقبرة.

دوك: ـ في المقبرة هناك رجل يُخرج آلة تصوير فوتوغرافية ويلتقط لهم صورة: أولاً لدون دييغو ومانولويتي، وبعد ذلك لماريكارمن.

لويس ألبيرتو: ـ أهم يتقصون أخبارها؟

دوك: ـ لا نعرف.

لويس ألبيرتو: ـ أو أن الرجل يلاحق دون دييغو منذ خروجه من المنزل ورأى أنه لم يسافر إلى مدينة مونتيريّ.

مانولو: ـ آنخل تعاقد مع تحرٍ خاص للتقصي حول مسألة الحلية المفقودة.

دوك: ـ يجب إظهار أسرار آنخل المتورط كذلك في شيء غامض.

لويس ألبيرتو: ـ المشكلة هي أن الكتابة حول بناء ما يزال متبدلاً يبدو لي إلى حد ما جهداً ضائعاً. من الأفضل الاتفاق على ما يجرى على مستوى المخطط، لأن الكتابة أمر شاق جداً...

دوك: ـ أنا أرى أنه عليكم عدم مواصلة العمل حتى ساعة متأخرة من الليل...

لويس ألبيرتو: ـ ولكن كتابة عشرين مشهداً بين عدة أشخاص تحتاج

إلى وقت طويل، لأن أحدنا يعرض آراءه، يستمع، يبقى متوقفاً... أنا أعتقد أنه سيكون من المناسب الآن أن نحاول البحث عن مقترحات لهذه الستة أمور وغداً سنناقشها.

دوك: ـ لا بأس، افعلوا ذلك.

الجلسة السادسة

الأربعاء 1987/11/11

إيفان: ـ سلفادور يحمل الصحف متوجهاً نحو الداخل. من الخارج ألما تراقب الوضع داخل البيت. يهنئون مانولو بعيد ميلاده، يقدمون له هدايا. روسافينا تخرج مع الطفل، ألما تتحاور معه، ويذهب هذا في الحافلة. وبعد ذلك ألما، ودون دييغو، وسلفادور، وآنخل، وروسافينا يقومون بالمشهد الذي يُبرزون فيه ألما. بيترا تراقب ما يجري من النافذة. تخرج ماريكارمن على دراجة نارية. في حجرة بيترا، روسافينا تحدث أمها عن ألما وبيترا تسمح لألما بالدخول. وفي داخل البيت تقترب ألما من صورة الأم المتوفاة. تعرف أنها توفيت أثناء الولادة. دون دييغو في السيارة يتوقف لكي يترك آنخل في المكتب.

غابو: ـ لا بد أن يدور حوار في السيارة، يتوضح من خلاله أن آنخل هو ابن دون دييغو، وأن أحدهما سيبقى والآخر سيسافر، ولكنه سيرجع من سفره في المساء.

إيفان: ـ بيترا تخبر ألما بمرضها، فتقول لها ألما إنها ستحلم من أجلها هذه الليلة. وفي المكتب، يستقبل آنخل أخته ماريكارمن ويتبادلان الحديث عن الحلية المفقودة. وفي البيت ينهمك الجميع في تزيين الحديقة للاحتفال بعيد ميلاد مانوليتو. تصل ماريكارمن. تتبادل الحديث مع روسافينا حول ألما. وفي المطار يقرر دون دييغو فجأة عدم السفر وينتهي الجزء الأول من الحلقة.

دوك: ـ والآن، بناء الجزء الثاني...

أندريس: ـ خارجي، مدرسة. يدخل دون دييغو ليأخذ مانوليتي. يتفق مع المعلمة لكي ترسل الأطفال إلى الحفلة. التلاميذ يقدمون للطفل بعض الهدايا ويغنون له.

غابو: ـ في أي مرحلة الطفل؟ في الإعدادية؟

سوزانا: ـ الابتدائية.

دوك: ـ المعلمة تذهب إلى الحفلة أيضاً.

غابو: ـ هل نويتم قتل المعلمة المسكينة!

أندريس: ـ أجل، أجل!

غابو: ـ قررنا أنها جميلة وتظهر لثانية واحدة فقط.

لويس ألبيرتو: ـ لقطة واحدة.

غابو: ـ إنها معلمة رائعة إذاً، لا يمكن للمشاهد أن ينساها. ودون دييغو يقول لها: «أنت أيضاً مدعوة بالطبع. جميعنا نبدو أطفالاً في أحد الأيام...»

أندريس: ـ دونيا بيترا تذهب إلى المطبخ. تلتقي بألما التي تحضّر كعكة عيد ميلاد مانوليتي، ويحدث خلاف بينهما. وفي المقبرة، يصل مانولو ودون دييغو. هناك رجل متخفٍ يلتقط لهما صورة. آنخل يتناول الغداء مع التحري المكلف بالبحث عن الحلية. يقول له التحري إن ماريكارمن قد غادرت الحفلة وهي تضع العقد.

غابو: ـ التحري يجب أن يكون مع آنخل في المكتب، ولهذا السبب تذهب ماريكارمن إلى المكتب، لأن ثمة موعداً مع التحري. هناك نوع من المواجهة. التحري يستمع إلى روايتها، ولكنه يقول لها بعد ذلك إن هناك تناقضاً فيما تقوله.

أندريس: ـ في البيت، بيترا تقول لروسافينا إن هذه المرأة ستجلب المشاكل. يصل آنخل إلى البيت. يحاول العثور على العقد الضائع لأن دون دييغو سيفتح في هذا اليوم علبة المجوهرات، مثلما يفعل كل سنة في ذكرى موت زوجته. تصل ماريكارمن إلى المقبرة لتنضم إلى أبيها ومانولو، فيؤنبها أبوها

لتأخرها في المجيء. يخرجون ويواصل الرجل الغامض التقاط الصور لهم.

غابو: ـ سنرى ما الذي سنفعله بهذه الصور.

دوك: ـ آراء.

سوزانا: ـ أنا أرى أن ماريكارمن، وهي في طريقها إلى المقبرة، يجب أن تلتقي بخطيبها وتقول له إنها قلقة جداً بشأن الحلية المفقودة، وإنه يمكن لأخيها أو أبيها أو التحري أن يكتشفوا أمرها. يتبادلان القبلات، يتلاطفان، فينقضي الوقت وتقول هي فجأة: «آي، لقد تأخر الوقت! لم يعد لدي متسع للذهاب إلى المقبرة.»

غابو: ـ وعندما تلتقي بأبيها، يسألها أين كانت، وترد هي بأنها كانت في المقبرة. ويبقى دون دييغو صامتاً لأنه يعرف أنها لم تكن هناك.

سوزانا: ـ دون دييغو وابنه مانوليتو يتناولان مثلجات. تدخل ألما إلى غرفة بيترا بلطف شديد وتحمل إليها فنجان شاي لكي تتحسن. ترجع ماريكارمن على دراجتها النارية بأقصى سرعة.

غابو: ـ بما أن ماريكارمن لم تذهب إلى المقبرة، فإنها تلقي الأزهار قبل أن تصل... لا، من الأفضل أن تهديها إلى عروس تخرج في هذه اللحظة من الكنيسة، تسلمها باقة الأزهار وتنصرف. لا يمكن إضاعة فرصة تقديم صورة جديدة.

مانولو: ـ أنا أرى أن يكون خطيب ماريكارمن ميكانيكياً. ينتمي إلى مستوى اجتماعي أدنى منها...

دوك: ـ أجل، هذا الاختلاف جيد.

أرتورو: ـ يمكن له أن يكون رجلاً ناضجاً ولكنه ما زال يترك شعره طويلاً، ويرتدي سترة رعاة... لأن هناك فتيات ثريات كثيرات يرافقن رجالاً من هذا النوع.

غابو: ـ ألن يكون لدينا ما نقوله أو ما نفعله إذا ما جعلنا خطيبها مناسباً لها! ما علينا محاولته هو أن يكون هناك أقل قدر ممكن من المواقف المبتذلة والمفتعلة، وألا تكون هذه المواقف مختلة.

أرتورو: ـ أنا أرى أن فكرة الميكانيكي هي فكرة مبتذلة.

غابو: ـ منذ أيام بيدرو إنفانتي وهم يصنعون أفلاماً عن الميكانيكيين!

مانولو: ـ ألا يمكن أن يكون موسيقي روك؟

غابو: ـ سيكون نائماً في مثل هذه الساعة.

دوك: ـ إنه عشيق متزوج.

غابو: ـ مسألة خطيب ماريكارمن مهمة لأنها مرتبطة بقضية الحلية المفقودة. من المؤكد أنه متفق معها مسبقاً. ويبدو أنهما لم يسرقا الحلية وإنما يحاولان إخفاء أمر آخر. ولو من أجل التصور المحض، يجب أن يكون الخطيب شخصاً فيه شيء من الغرابة، وليس رجلاً يخرج من تحت سيارة وهو مغطى بالشحوم. يجب أن يكون خطيباً يشطر السيدات إلى شطرين أو أي شيء يستحق العناء. وإلا فإن الأمر سينتهي بهما، كالعادة، وهما يأكلان «تاكو» عند الناصية.

أندريس: ـ وماذا لو جعلنا الخطيب مصارع ثيران؟

غابو: ـ ستكون له علاقة مع الأب أكبر من العلاقة معها. يجب أن يكون الخطيب على علاقة بشيء ستكون له نتائج في ما بعد، أو شيء ظهرت نتائجه.

دوك: ـ الخطيب يتكلم مع شخص يمكنه أن يصنع نسخة مماثلة من الحلية المفقودة.

غابو: ـ أو أن يكون هو من سرقها. مسألة الحلية يجب أن تبقى نظيفة وواضحة. لا يمكنهم أن يحلوها كلها في هذه الحلقة. فلننس المجوهرات بعد المحادثة مع التحري، ولنرها في الفصل الثاني. يكفي أن نقر بأن حلية قد فُقدت لكي يكون لدى ألما ذريعة لتوريط الفتاة والسيطرة عليها، ولكن الحلقة الأولى لا تحتمل مزيداً من المعلومات، لأن عقل المشاهد لا يملك حاسوباً يستطيع تخزينها كلها.

دوك: ـ فلنرجع إلى حادث الحافلة...

غابو: ـ أنا أفضل أن يعلموا بأمر الحادث في البيت من خلال التلفزيون،

وبصوت المذيع الصباحي نفسه. هذا يعني، القطع من مكان الحادث إلى البيت، حيث الجميع يشاهدون مغمومين في التلفزيون صور الجثث المحروقة وكيف يُخرجونها. لقد انهارت حفلة عيد ميلاد مانوليتو، وجميعهم قبالة التلفزيون. هذا يمنحنا وقتاً كافياً لحل مسألة ألما.

دوك: ـ ها قد اكتمل كل شيء. يمكننا أن نبدأ الجزء الثالث من الحلقة والجميع في البيت متقاطعي الأيدي.

غابو: ـ أجل، يشاهدون نشرة الأخبار الليلية.

سوزانا: ـ وهناك مُهَرِجان أيضاً، يشاهدان التلفزيون.

غابو: ـ المهرجان يبكيان!

دوك: ـ هذا جيد جداً.

إليسيو: ـ يرى دون دييغو من النافذة أن ألما تروي حكايات لمانوليتي ولمدعوين اثنين أو ثلاثة. يشعل التلفزيون ويستمع إلى ما حدث. وروسافينا تقول: «آي، مانوليتي!»

غابو: ـ «لقد ولدتَ من جديد، انظر... لقد قالت ألما يجب ألا تذهب اليوم إلى المدرسة.» يسأل دون دييغو أين هي ألما، ويقولون له إنها ذهبت لأنه أمر بطردها، فيقول هو بنزق: «ولماذا بحق الشيطان تتصاعون لما أقول؟»

إيفان: ـ وماذا أخيراً، هل ستذهب هي إذن؟

دوك: ـ يطردونها.

غابو: ـ من لا يزال طافياً هو آنخل، ويجب أن يصير بطلاً مهماً فيما بعد. الأشخاص الذين مثل آنخل في الحياة الواقعية يبدون هادئين جداً وفي اللحظة التي يموت فيها الأب، يتبين أنهم يستحوذون على كل شيء وينتهي الورثة إلى الشارع.

إليسيو: ـ يجب على أن آنخل أن يكون الخصم الوسيط، إننا بحاجة إليه قبل العمة.

غابو: ـ الخصم القوي لألما سيكون آنخل. أنخل الذي هو برج أسد كامل.

إليسيو: ـ آنخل (ملاك) بلا روح.

الجلسة السابعة

الخميس 1987/11/12

غابو: ـ سنشتغل حوارات. لا تضعوا إجابات متشككة، أو غامضة أو نقاط وقف. عندما لا يعرف كتّاب السيناريو ما عليهم أن يقولوه، يضعون دوماً النقاط. لا تصنعوا كذلك حوارات للحشو. فالحوار بين دونيا بيترا وروسافينا حول المرض، على سبيل المثال، يجب ألا يكون طويلاً لأنه من المحتمل أنهما تتبادلانه يومياً منذ نحو سنة. روسافينا تقول لها ببساطة: «ما الذي تفعلينه مستيقظة؟» وترد عليها بيترا: «لا، إنني أشعر بالتحسن.» ثم تضيف: «من هي هذه المرأة؟» فتقول روسافينا: «لا أدري، تقول إنها تحلم. لقد قالت لمانولو ولدون دييغو...» وبما أنهما وحيدتان، تأمرها بيترا: «قولي لها أن تدخل، هيا.»

دوك: ـ لنر، ما لديك يا مانولو.

مانولو: ـ المشهد الخامس. داخلي. نهاراً. منزل آل موران. روسافينا تقتاد ألما عبر البيت. ألما تنظر إلى كل شيء باهتمام. روسافينا عصبية بعض الشيء وتحاول استعجالها. لدى المرور في الصالون تتوقف ألما قبالة صورة السيدة موران المتوفاة، تتأملها بفضول وتسأل: «أهي السيدة؟» تهز روسافينا رأسها موافقة، وتسألها ألما: «توفيت في المخاض؟» تعود روسافينا إلى التأكيد بهز رأسها وقد فوجئت، وتضيف: «لقد كانت روحاً ربانية.» السيدة في الصورة تضع عقداً حول عنقها.

أرتورو: ـ يتواصل المشهد في غرفة دونيا بيترا. تدخل روسافينا مع ألما فيشرق وجه بيترا. تقول لها: «تقول ابنتي أنك تملكين موهبة الرؤية من خلال الأحلام، أم أنها مجرد شعوذة؟» فتقول ألما وهي ترسم ابتسامة خفيفة: «إنها موهبة إلهية.» وتسألها بيترا بينما هي تجلس في السرير: «ما اسمك؟» وعندما ترد: «ألما» ترتاح بيترا لسماع الاسم المعبِّر جداً وتأمر ابنتها بأن تتركهما على انفراد. تطلب منها روسافينا أن تسمح لها بالبقاء معهما ولكن دونيا بيترا تلح عليها بأن تخرج. تخرج روسافينا ووجه دونيا بيترا يتشنج من الألم. تسألها ألما:

«هل يمكنني عمل شيء من أجلك؟ ما هو مرضك؟» فتقول لها بيترا: «يسمونه. الدوخة.» تبدي ألما إيماءة عدم فهم، وتوضح لها بيترا: «إنها نوبات دوار فظيعة تأتيني فجأة، كما لو كنت مسممة بالكحول. الحقيقة أن الدكاترة لا يصيبون في معرفة ما أعاني منه. لقد تعبت من التردد على الدكاترة. بل إنني ذهبت إلى مداوين شعبيين!»

غابو: ـ بالعكس: بل إنها ذهبت إلى دكاترة. فقد ملّت من التردد على المداوين الشعبيين.

أرتورو: ـ تربت ألما برفق على يد دونيا بيترا التي تتشبث بذراعها وتقول لها: «أنا لستُ سوى الطاهية. ولهذا سمحتُ بإدخالك خفية. أتظنين أنك قادرة على مساعدتي؟» تهز ألما رأسها بالإيجاب وهي واثقة من نفسها، وتقول لها: «هذه الليلة سأحلم بمشكلتك.» فتستلقي بيترا في سريرها راضية.

غابو: ـ المشهد طويل. الحوارات السيئة هي التي تفيض عن الحاجة ولا لزوم لها. هذا يعني، الحوارات الفائضة عن الحاجة تكون سيئة. أما الجوهرية بالمقابل فهي جيدة. عليكم التمييز بين الحوارات الجوهرية والفائضة عن الحاجة. لقد صرنا نعرف طبيعة الشخصيات، وصار لدينا أسلوب، وإيقاع، ووتيرة. وهذه يمكن الحفاظ عليها بالضبط حتى النهاية لأنها وحدات.

دوك: ـ وكل شيء سيأخذ بالتنامي حتى النهاية في الحادث. المشهد التالي.

أندريس: ـ مكتب آنخل في شركة موران. يُفتح الباب وتدخل ماريكارمن قلقة ومتعجلة. يسألها آنخل:

«هل وجدتِهِ؟»

فترد هي: «بحثتُ عنه في كل مكان ولكن لا أثر له.»

آنخل: «ولكن في أي لعنة ستكونين قد فقدتِهِ؟»

ماريكارمن: «لقد قلت لك إنه يمكن أن يكون قد ضاع في الحفلة. ربما سقط وأنا أرقص.»

فيقول آنخل منزعجاً: «مثل هذه المجوهرات الفاخرة يا ماريكارمن

يصنعون لها مشبكاً لا يمكن أن يفلت أثناء الرقص. إلا إذا كانت حفلة الرقص مثل حفلات العهر المقنَّعة. ولا بد أنك رقصتِ وساقاك مرفوعتان حتى سقط منك. أمنا لبسته في ليلة زفافها ولم يفلت منها حتى في السرير.

ماريكارمن: لا أدري ما الذي حدث. بحثتُ عنه في السيارة، بين المقاعد، في الحديقة، في غرفتي ولم أجده. إنني متأكدة من أنه لم يكن معي عندما خرجتُ من الحفلة.»

آنخل: «لستُ أدري كيف، ولكن يجب أن يظهر العقد. اليوم عيد ميلاد مانولو ولا بد أن أبي سيتناول بضع كؤوس بكل تأكيد، وهذا سيستثير حنينه وسيفتح علبة المجوهرات.»

ماريكارمن: «لا تقلق، لن يفتحها. لقد بدّلت مكانها. لقد خبأتها جيداً إلى حد لم أعد أتذكر المكان الذي وضعتها فيه.»

آنخل: «ولكن هذا غير ممكن، عليك أن تعيديها إلى مكانها.»

يرن الهاتف ويرد آنخل. فتنتهز ماريكارمن الفرصة للخروج من المكتب دون مزيد من التفسيرات. يصرخ آنخل: «ماريكارمن، تعالي هنا!»

لويس أليبرتو: ـ حديقة البيت. ماريكارمن تحاول اللحاق بالأرنب الذي فرّ من الحاوي والذي يركض مباشرة نحو قدمي ألما التي تلتقطه وتداعبه بين ذراعيها. ماريكارمن تدنو منها، وتقول لها ألما: «هناك أشياء لا يمكن ملاحقتها. يجب على أحدنا أن ينتظر سقوطها عليه من تلقاء نفسها وهو في مكانه.»

ماريكارمن: «وإذا هي لم تسقط؟»

ألما : «على إحدانا أن تنتظر.»

ماريكارمن: «هل صحيحة مسألة الأحلام؟»

ألما : «حسب»، تضع الأرنب في علبة من الكرتون وتُخرج منها شريطة من الورق وتواصل قص أشكال تزينيّة.

ماريكارمن: «وماذا تحلمين؟»

ألما : «كل شيء!»

ماريكارمن: «أنا أريد العثور على شيء ضاع مني. هل يمكنك مساعدتي؟»

ألما: «إذا كان في هذا العالم، فلا يمكن أن يضيع.»

ماريكارمن: «إنه عقد. فقدته يوم السبت في حفلة.»

تنظر ألما إلى عينيها وتقول لها: «هل أنت واثقة من أنه ضاع في الحفلة يا ماريكارمن؟»

تتفادى الفتاة النظرة وتقول مترددة: «أفكر بأنه ربما لدى الخروج...»

تقاطعها ألما: «عندما يكون الماء صافياً، يظهر القاع، ولكن إذا جاء من يحركه... يا للعذراء الطاهرة!»

ماريكارمن: «ربما يكون قد ضاع في مكان آخر.»

ألما: «في أحلامي يجب أن يكون كل شيء صافياً مثل الماء الساكن.»

ماريكارمن: «حسن، مفهوم. لقد ضاع مني في فندق، ولكن لا يمكن لأحد في البيت أن يعرف ذلك. رجعتُ وقلت إنني لا أملكه. كم من الوقت تحتاجين للعثور عليه؟»

ألما: «الفنادق مثل تناول خبز القربان. أناس كثيرون يمرون من هناك. ولكن لا تقلقي: فكل شيء هنا يرجع إلى المكان الذي خرج منه.»

توجه إليها ألما تربيتة وتقول لها بأفضل ابتسامة لديها: «اطمئني يا صغيرتي، اطمئني.» ودون أن تتخلى ماريكارمن عن قلقها، تبتسم كذلك آملة. وفي المطار يتخلى دون دييغو عن ركوب الطائرة.

دوك: تعليقات...

غابو: ـ في المحادثة بين ماريكارمن وآنخل يجب توضيح كل ما هو ضروري. أنا أعتقد أنه يجب عدم الكشف عن شخصية التحري حتى الحلقة الثانية، حيث يأتي ويقوض كل رواية ماريكارمن. ويجب على ألما أن تحمل إلى دونيا بيترا لقيمة من الحلوى التي تُعدّها. فقد تشاجرتا وهذه اللفتة هي المصالحة.

دوك: ـ أنا أرى آنخل جامداً بعض الشيء...

غابو: ـ هذا الشخص يجب قتله. في الحلقة الثالثة تقول له ألما إنه سيموت. فلننتقل إلى الحلقة الثانية.

دوك: ـ حسن، صار لدينا البناء المصغر، وسننهي الحلقة الأولى في البيت.

غابو: ـ لا، لا، تنتهي بذهابهم بحثاً عنها. الحلقة الثانية هي عن ماريكارمن. وفي النهاية تهرب ماريكارمن من البيت وتذهب. وهكذا نتخلص من هذه الشخصية.

إليسيو: ـ إضافة إلى أنه من المنطقي أن تكون ماريكارمن في الحلقة الثانية، لأنها أكثر شخصية قدمنا عنها معطيات في الحلقة الأولى.

غابو: ـ ماريكارمن تهرب مع الخطيب وتأخذ المجوهرات. الأمل الوحيد المخيم على هذا البيت هو أن تحلم ألما بمكان وجود ماريكارمن.

سوزانا: ـ من أجل المجوهرات أكثر مما هو من أجل ماريكارمن...

لويس ألبيرتو: ولكن ما الذي ستكسبه ألما من العثور على ماريكارمن؟

غابو: ـ تذكّر أن اهتمامها الأساسي هو إقصاء الناس عن البيت.

دوك: ـ كيف ستبدأ الحلقة الثانية؟

غابو: ـ علينا أن نبدأ بهم وهم يبحثون عن ألما. وبعد ذلك تظهر هي بنفسها. في الحلقة الأولى عرفت في أي ساعة لا يكون هناك أحد في البيت. عندئذ تأتي، تطرق الباب، وحين تفتحه روسافينا، تقول لها ألما: «انتهزتُ فرصة عدم وجود أحد، وجئت بالحلم لأمك.» وتدخل على الفور وتركب حلماً لدونيا بيترا. فلا تتركها هذه تخرج وتقول لها: «لا، لا، إننا نبحث عنك.» وحين يأتي الآخرون يجدونها هناك.

دوك: ـ ماذا تحلم ألما من أجل بيترا؟

غابو: ـ ألما تقول لها: «ستكونين على ما يرام عندما يهطل المطر ثلاثة أيام متتالية.» وتبدأ هي بعدّ الأيام الماطرة.

لويس ألبيرتو: ـ والنظر إلى السماء من خلال النوافذ، منتظرة هطول المطر.

غابو: ـ ولكنها ثلاثة أيام ماطرة، لأن دونيا بيترا ستقضي كل الفيلم وهي تقول: «انظر، أمس أمطرت، أما اليوم فلم يهطل المطر.»

لويس ألبيرتو: ـ وفي أثناء ذلك يشتد مرضها أكثر فأكثر.

إليسيو: ـ يجب أن يكون آنخل هو أشد معارضي ألما بين كل أفراد الأسرة، والذي ما يزال يصر على أنها عجوز مجنونة. فهو يقول لأبيه: «ولكن، هل أنت مجنون يا أبي. ما الذي تفعله هذه المرأة هنا؟»

غابو: ـ إذا كانت ماريكارمن ستختفي في الحلقة الثانية، فلنبدأ بها، تظهر في أي ساعة من ساعات الصباح، منطلقة عبر الشارع بأقصى سرعة على دراجتها النارية. تحمل معها صورة العقد وتمضي للقاء خطيبها من أجل تزييف الحلية. ننتبه إلى أن التحري يلاحق كل تحركاتها ويعلم بتزييف الحلية.

دوك: ـ أنا أعتقد يا غابو أنه إذا ما كانت ألما قد ذهبت، فعلينا إذاً أن نبدأ الحلقة الثانية بهذا، بالسؤال أين هي ألما. وبعد ذلك تدخل ماريكارمن.

إليسيو: ـ يمكننا أن نبدأ بدفن الأطفال.

غابو: ـ المعلمة في المستشفى مثل مومياء مصرية، والطفل وحده في قاعة الدرس. فهو الوحيد الذي بقي حياً من تلاميذ الصف. يجب أن تبقى شخصية مانولو، لأننا إذا كنا قد أوجدناه من أجل الحافلة ولم نقتله، فلا بد أن يكون له معنى. وهكذا يصل إلى المدرسة، يجلس، وليس هناك معلمة.

سوزانا: ـ ولكن كيف ستكون هناك دروس في هذا اليوم؟

أندريس: ـ صحيح!

دوك: ـ وهل سيكون خطيب ماريكارمن موجوداً في مراسم الدفن أيضاً؟

إليسيو: ـ لا، الخطيب لا.

غابو: ـ ماريكارمن والخطيب يجب أن يذهبا لمقابلة الصائغ. ولكن التحري يعرف ذلك. المقبرة، والحلية، ومجيء ألما، هي ثلاث نقاط. بهذا صار لدينا الجزء الأول من الحلقة.

. دوك: ـ يجب أن يكون لدينا شيء آخر، شيء صغير آخر.

غابو: ـ مثل ماذا؟

دوك: ـ مثل آنخل.

غابو: ـ إنني أنساه! لا أراه...

دوك: ـ وأين هو دون دييغو؟

إليسيو: ـ يمكن له أن يكون في اجتماع حيث يُطلعه الابن على أحوال الماشية، أو حول الموسم القادم، وما أدراني، ودون دييغو ساهٍ.

غابو: ـ دون دييغو يقول: «انظر، أنا لا يهمني أي شيء من هذا. ما أريد أن أعرفه هو أين هي هذه المرأة.»

لويس ألبيرتو: ـ وآنخل يقول له إنه نظراً لمواصفات صفقاته القذرة، ليس مستحسناً أن تدخل امرأة غريبة إلى البيت.

دوك: ـ ولكن دون دييغو لا يعيره اهتماماً، ويذهب إلى البيت، ويتحدث مع ألما.

غابو: ـ يعانقها ويقبلها وكأنها عائدة من رحلة طويلة.

دوك: ـ ويطلب منها أن تبقى.

غابو: ـ فتقول ألما: «ولكنني سأكلفك غالياً» فيرد عليها: «ليس مهماً. فأنت امرأة لا تقدرين بثمن.»

دوك: ـ ألما تستدعي روسافينا وتقول لها إنه لا يروقها النوم في هذه الحجرة، وإن هذه الحجرة هي عبارة عن ممر، أو إن هذه الحجرة بلا ماء وبلا حمام خاص.

غابو: ـ ويجب أن تعرف بأن هناك غرفة مغلقة لا يفتحها أحد: إنها غرفة آمبارو.

إليسيو: ـ يجب أن نعرف ما حدث للحلية المفقودة لكي نحدد ما يمكن أن يقوله الخطيب لماريكارمن، وأي دور سيلعبه هذا...

غابو: ـ أنا أظن أن المشكلة في أنكم تعقدون الأمر كثيراً مع أنه غير معقد إلى هذا الحد.

دوك: ـ يجب أن يكون بسيطاً جداً.

غابو: ـ الخطيب هنا فائض عنا الحاجة. ما فائدة هذا الخطيب؟

دوك: ـ لو كان زنجياً، لكان بإمكاننا إدخال قصة فرعية عن التحامل العرقي...

غابو: ـ ولماذا نبني قصة كاملة عن التحامل لمجرد إقحام خطيب؟

دوك: ـ هذا صحيح. ولكن إذا كان لها خطيب، فلماذا لا يحبه دون دييغو؟

غابو: ـ لأنه لص يستخدم ماريكارمن لسرقة مجوهرات البيت. الرجل يعرف من تكون، وقد غرر بها، أجبرها على إخراج تلك الحلية ويريد المزيد. يعرض عليها الهرب ويطلب منها أن تحمل معها كل المجوهرات.

إليسيو: ـ طلب منها الخطيب أن تسرق علبة المجوهرات كلها، وأن تفعل ذلك في هذه الليلة بالذات، وقال لها إنه لا يمكن إضاعة الوقت.

دوك: ـ هل تقول لها ألما إنها ستحلم لها، أم من الأفضل أن تهرب؟

إليسيو: ـ لا، لا، ستقول لألما إنها ستذهب في رحلة.

غابو: ـ هذا الحوار مهم جداً. ولكن الأهم من كل شيء هو أنه صار لدينا كامل الإيقاع والنبض.

الجلسة الثامنة

الجمعة 13/11/ 1987

غابو: ـ ابدأ يا إيفان.

إيفان: ـ مقبرة. ذوو الأطفال الميتين. ثمانية وعشرون تابوتاً. دون دييغو قبالة قبر زوجته، إلى جانب مانولو. يكتشف وجود باقة أزهار فوق قبرها ويتحرى عن مصدرها. حارس المقبرة يقدم وصفاً لامرأة مثل ألما. في بيت آل موران،

ماريكارمن تأخذ صورة للعقد الذي تضعه أمها في اللوحة. ثم تذهب على الدراجة النارية عبر الشارع. تلتقط الخطيب من محل حلاقة. داخل محل مجوهرات. ماريكارمن وخطيبها يراقبان الصائغ الذي يتفحص الصورة. ماريكارمن تتقدم وتُشغِّل الدراجة النارية. الرجلان يتجادلان حول النِسب من بيع الحلية. يلقيان بالصورة إلى القمامة.

غابو: ـ ألم نقل إن المُزيف يتذرع بأنه لا يمكن تقليد الحلية؟

لويس ألبيرتو: ـ لا، الخطيب والمُزيف شريكان ويفتعلان هذه المسرحية على ماريكارمن ليطمئناها. عندما تتحدث ماريكارمن مع ألما وتخبرها بأنها مطمئنة لأنها ستحصل على حلية مماثلة، تحذرها ألما بأن الأسوأ سيأتي فيما بعد.

غابو: ـ أنتم تعقدون كل شيء...

إيفان: ـ قاعة الاجتماعات في شركة موران. دون دييغو ساهٍ، وآنخل ومجلس الإدارة يعرضون المشاكل. وفجأة ودون سابق إنذار يدخل دون دييغو إلى مكتبه. يلغي آنخل الاجتماع. يقول له أبوه إنه لم يعد هناك ما يهمه سوى ألما، فهي قادرة على جلب الحظ والثروة.

بيت آل موران. مانولو يلعب في الحديقة. تناديه ألما من الخارج. تهدي إليه زهرة مثل أزهار المقبرة، وتروي له حكاية عن زهرة سحرية. روسافينا تكتشف وجود ألما وتأخذها إلى حجرة بيترا. ألما تقول لبيترا إنها ستشفى عندما يهطل المطر في ثلاثة أيام متتالية. يصل دون دييغو ويطلب منها أن تبقى؛ تقول ألما إنها ستكلفهم غالياً ويرد هو بأنه سيدفع أي شيء.

يوم آخر. الفطور. ألما تنظم يوم عمل دون دييغو. يتضايق آنخل. وتلاحظ ألما ذلك. مانولو يريد الذهاب إلى المدرسة. فتقول ألما إنه يمكنه الذهاب لأنه محمي. يصعد مانولو وآنخل إلى السيارة. ألما وماريكارمن تتبادلان الحديث في غرفة الطعام. تروي لها ألما حلماً تُلمِّح فيه إلى الحلية. فتكشف لها ماريكارمن بأن الأمر تحت السيطرة. فتقول لها ألما إن الأسوأ سيأتي فيما بعد.

غرفة ألما. تدخل ألما وتجد روسافينا ترتب الغرفة. تقول ألما إنها لا تستطيع

النوم في هذه الغرفة لأنها شديدة الإضاءة ودون ماء، فتقول روسافينا إنه لا توجد غرف أخرى، فتريها ألما غرفة أخرى تعجبها. تقول لها روسافينا إنها غرفة آمبارو. فتسأل ألما عن الغرفة التالية، غرفة ماريكارمن.

ممر في المدرسة. المعلمة الجديدة، وهي مختلفة تماماً عن السابقة، تتقدم في الممر. تدخل القاعة حيث لا يوجد سوى ثلاثة أطفال: اثنان عليهما آثار الحادث ومانولو الذي يبكي عندما يراها، طالباً معلمته الأخرى.

مستشفى. المعلمة الأخرى في المستشفى ووجهها مضمد. دون دييغو يقول لها كلمات مؤثرة. يخرج إلى الممشى ويقول لطبيب إنه سيتحمل نفقات العملية الجراحية للمعلمة.

قاعة الاجتماعات. آنخل وحيداً. يصل دون دييغو. يخبره آنخل بأن المساهمين قد انصرفوا. يبدأ المطر بالهطول. دون دييغو: «إنها تمطر... منذ سنة لم يهطل المطر.»

غرفة بيترا. بيترا تنظر إلى السماء وتسيل دمعة على خدها. تدخل ألما. بيترا تقبل يدها، وتقول لها إنها حلّت كبركة.

غابو: ـ أظن أن هناك تفاصيل تبدو غير مهمة، ولكنها ذات أهمية من أجل تركيب السيناريو. هناك عدد منها. مثلاً، في المحادثة ما بين ماريكارمن وألما: إذا كانوا سيزيفون الحلية، فليس على ماريكارمن أن تتكلم في المسألة. ولا حاجة لأن يقال كذلك من الذي سيوصل الطفل إلى المدرسة. أما مسألة المطر فهي نهاية جيدة للحلقة. ماذا بعد؟

لويس ألبيرتو: ـ السرقة وهروب ماريكارمن.

مانولو: ـ يمكن لألما أن تكون قد رأت ماريكارمن، في الليل، وهي تسرق المجوهرات، وبعد ذلك تختلق حلماً.

غابو: ـ يجب رؤية ماريكارمن تسرق المجوهرات من الصندوق وألما تراها. ويمكن كذلك لروسافينا أن ترى ماريكارمن وهي تسرق الحلي. الخطيب ينتظرها عند الباب الخلفي.

دوك: ـ يجب على ألما أن تدفع ماريكارمن إلى الهرب.

غـابو: ـ أجـل... ألمـا لا تعـرف أن ماريكـارمن سـتسرق المجـوهرات ولا تنصحها بذلك، ولكنها تعرف أنها عصبية. تتجسس عليها، وعندما تسرق المجوهرات، تقول لها: «إلى أين ستذهبين بهذا؟» وتعترف لها ماريكارمن بأنها ستذهب مع خطيبها. عندئذ تقول لها ألما إنها رأت للتو حلماً وأن ما يجب عليها عمله هو هذا وليس شيئاً آخر. هذا سنوضحه غداً. تساعدها على الهرب وتنام في غرفة ماريكارمن. وأثناء تناول الفطور، تقول إن ماريكارمن قد ذهبت.

لويس ألبيرتو: ـ أعتقد أنه لا يتوجب عليها أن تعلن هذا الخبر السيئ.

غابو: ـ صحيح... ستحوم حولها الشبهات. ولكن آنخل سيتهم ألما ويحملها المسؤولية حتى لو عرف أنها لم تكن هي المسؤولة، لأنه خصمها.

دوك: ـ الأمر بسيط: فصندوق الخزنة مفتوح...

مانولو: ـ وآنخل يقول لألما: «إذا كنت تحلمين... لماذا لم تحلمي بهذا؟»

غابو: ـ فترد هي بأنها لم تحلم لأنهم وضعوها في غرفة لا يمكن النوم فيها.

سوزانا: ـ فينقلونها إلى غرفة ماريكارمن.

غابو: ـ وعلى الفور يهطل المطر غزيراً، ولكن دون بروق.

دوك: ـ وعندئذ ترفع بيترا يدها وهي تشير بإصبعين وتقول: «يومان.»

غابو: ـ هذا أشبه بخاتمة.

مانولو: ـ يمكن لبيترا أن ترسم إشارات عندما يهطل المطر.

لويس ألبيرتو: ـ ولا تتوصل إلى وضع العلامة الثالثة أبداً.

غابو: ـ وتسأل ألما بيأس: «هذا الذي قلتِهِ لي عن المطر ثلاثة أيام، هل يجب أن يحدث في المدينة التي يعيش فيها أحدنا أم في أي مكان؟» فتقول لها ألما: «بل حيث يعيش المرء.» وتقول بيترا: «لماذا لا تبدلين لي الحلم وتقدمين لي تخفيضاً إلى يومي مطر؟»

دوك: ـ هل انقضى وقت طويل؟

غابو: ـ شهر. المهم أنها استقرت في غرفة ماريكارمن، ولكنها صارت تحلم بالانتقال إلى غرفة آمبارو. وهكذا يتكشف طمعها في الاستحواذ على البيت.

سوزانا: ـ يمكن تحديد انقضاء الزمن من خلال بطن روسافينا الذي يكبر.

غابو: ـ هذه هي الروزنامة، طبعاً! الحلقة الثانية هي عن آنخل. فالغرفة الشاغرة التالية ستكون غرفته.

لويس ألبيرتو: ـ قبل أن يموت آنخل، يكون قد صمم على إخراج هذه المرأة من البيت.

غابو: ـ هذا في بداية الحلقة، وفي نهايتها يموت.

لويس ألبيرتو: ـ ألما تصبح سيدة البيت تقريباً، فهي تصدر الأوامر، وتتسلم البريد.

دوك: ـ وإذا كان على دون دييغو أن يوقع عقداً مهماً في نظر آنخل، فإنه يستدعي ألما ليسألها إذا ما كانت قد حلمت به أم لا، ينظر إليها، فتهز هي رأسها نافية.

غابو: ـ وهنا يتمرد آنخل نهائياً!

إيفان: ـ أنا أرى أنه يجب علينا عدم قتله الآن. فالحلقة الثالثة يجب أن تنتهي بإعلان الحرب بين آنخل وألما.

دوك: ـ أو الأسرة مع آنخل وضد ألما.

غابو: ـ ودون دييغو!

دوك: ـ اتحاد الأسرة ضد ألما سيكون مشوقاً...

غابو: ـ كيف يمكن لآنخل أن ينتصر على ألما؟

لويس ألبيرتو: ـ يجب على ألما أن تلمح لدون دييغو بأن آنخل متورط في صفقات قذرة ستضُر به؛ ويحاول آنخل إقناع ألما بأن تأخذ نقوداً وتنصرف من هناك.

غابو: ـ هذه فكرة جيدة.

إليسيو: ـ أنا أتصور بداية الحلقة الثالثة بمشهد يأمر فيه دون دييغو مانولو بأن يصمت كيلا يوقظ ألما التي تحلم. الجميع يبدون غير مرتاحين لأن الحياة الطبيعية صارت لا تطاق. فيجب أن يسود صمت مطبق عندما تكون المرأة

نائمة تحلم. وفي أحد الأيام يريد آنخل أن ينتهز فرصة نوم ألما ليجعل دون دييغو يوقّع له بعض الوثائق، ولكن هذا يرفض عمل ذلك قبل أن تستيقظ ألما. ويمكن أن تكون قد انقضت ثلاثة أشهر...

غابو: ـ أجل، وعندما يتشاجر آنخل مع ألما، تقول له هي: «توقف عن الإزعاج، فأنت ميت. لقد حلمت بذلك الليلة». ونقطع إلى مشهد امرأة تطلق عليه النار. وبعد ذلك يمكننا أن نروي أي شيء عن آنخل وعشيقته. عن أنها تقتله لأعظم حماقة. فمن الجيد أيضاً أن يتذكر المشاهد بأن الجرائم العاطفية موجودة، لأنه لم يعد هناك من يقتل بدافع الحب. وهكذا نتخلص منه. هذه قصة يجب حل كل الشخصيات في علاقتها بألما. أنا ألاحظ مثلاً أن الجميع يصبحون في لحظة معينة ضد ألما ويصير العجوز مجنوناً: نرسله إلى مستشفى للمجانين وننتهي. بيترا هي الحل الصعب. فهي مريضة ولن تشفى، ولكنها لن تموت كذلك، لأن هذا العمل لم يعد يحتمل ميتاً آخر. فلدينا بضعة وثلاثون ميتاً في الحلقة الأولى. ماذا سنفعل بمانوليتي؟ تقنياً كان يجب أن يموت في الحافلة...

لويس ألبيرتو: ـ إذا ما أدخلت ألما دون دييغو إلى مستشفى المجانين، فإن البيت سيصبح دون وريث.

غابو: ـ آمبارو هي التي سترسله إلى مستشفى المجانين. تجده مجنوناً عندما تعود، وقد وضع وصيته في مصلحة ألما. تثير فضيحة، وتستدعي قاضياً، ويعلنون الحجز القانوني، وتحتفظ هي بالوصاية على مانوليتو. أما العجوز فلا يرسلونه إلى مستشفى المجانين في قفص – مع أن ذلك سيكون جميلاً – وإنما يرسلونه إلى مصح للأغنياء. وعندئذ لا يبقى في البيت سوى آمبارو وألما، وجهاً لوجه، وهذه هي النهاية: مبارزة تحت الشمس.

دوك: ـ ومانولو؟

إليسيو: ـ إنه مهووس على الدوام بالذهاب إلى المدرسة، لأنه يستطيع هناك أن يصرخ على هواه. آه، ولا بد من صنع طعام خاص لألما، كي تحلم.

لويس ألبيرتو: ـ الكثير من الخس.

دوك: ـ بقيت عشيقة آنخل.

غابو: ـ لا، فهي لا تظهر إلا عندما تستدعيها ألما في مخيلتها. تستحضرها وتبدأ بالوجود في تلك اللحظة. أما إذا ظهرت قبل ذلك، فإنها ستضعف، لأنها تظهر من أجل شيء واحد فقط: من أجل قتل آنخل.

الجلسة التاسعة

الاثنين 16/11/ 1987

دوك: ـ اقرأ لنا يا أندريس ما حلمت به ألما لماريكارمن.

أندريس: ـ حسن... ألما تفاجئها وهي تسرق المجوهرات وتنتهز الفرصة لتروي لها حلماً حول أميرة مزينة بالحلي تهرب مع أميرها ويعيشان سعيدين. تعرض ألما تواطؤها، فتشكرها ماريكارمن. توصلها ألما إلى البهو، وتودعها وتغلق الباب من الداخل. تصعد ماريكارمن إلى سيارة خطيبها. ينطلقان. تنام ألما في سرير ماريكارمن...

غابو: ـ لا بد من توضيح هذا الموقف. عندما يكتب المرء سيناريو، عليه أن يفترض أنه سيموت عندما ينتهي، وأن من سيجدون السيناريو سيصورونه مثلما تركه. فالتفاصيل التي يتركها أحدنا لن تُعرف أبداً، لأنه سيحملها معه إلى القبر. الحلم بالأميرة ليس ساذجاً ومباشراً جداً وحسب، وإنما هو يُثبت كذلك أنه لا يمكن للأحلام أن تكون بهذا الوضوح والتوجيه. يجب على ألما أن تحلم حلماً غريباً، مختلفاً، ولكن لدى تفسيره يبدو مطابقاً للواقع. وعندما تخرج ماريكارمن، يتوجب على ألما أن تغلق الباب وأن تفتح إحدى النوافذ، حتى لا ينتبه أحد إلى التواطؤ.

دوك: ـ جيد. فلنواصل الجزء الأول من الحلقة الثالثة، عندما تكون قد مرت بضعة شهور.

أرتورو: ـ بيترا تُحدث ضجة في المطبخ، ويأتي دون دييغو لإسكاتها. فتنتهز هي الفرصة لتقول له إنها لا تؤمن بألما.

إيفان: ـ يطلب دون دييغو من روسافينا أن تصعد بالفطور إلى ألما، فتتضايق وتقول إنها حبلى ولا يمكنها صعود السلالم ونزولها طوال الوقت.

أرتورو: ـ يطلق سلفادور نفير السيارة مستدعياً مانولو، ودون دييغو يُسكته. يدخل دون دييغو إلى مكتبه حيث ينتظره آنخل ويتجادلان.

إيفان: ـ آنخل ينزعج كثيراً ويمضي لإيقاظ ألما. وتطلب ألما من دون دييغو ألا يوقّع الأوراق، فيمتثل لها. اجتماع مجلس الإدارة يطالب بالحجز القانوني على دون دييغو ويطلب آنخل تصويتاً على الثقة به. يتبادل دون دييغو وألما الحديث، بينما روسافينا ودونيا بيترا تعلقان بأن كل ذلك من أجل الحلم، من أجل المرأة التي تعمل نائمة. ألما تطالب روسافينا بمفاتيح غرفة آمبارو. بعد ذلك يأتي آنخل ويعرض على ألما نقوداً لكي تغادر البيت.

غابو: ـ وتقول له ألما: «أنت ميت.» نقطع هنا، وتظهر امرأة وهي تطلق عليه النار، إنها امرأة شقراء مثيرة، ممتلئة بالمجوهرات. بعد موته نروي قصة آنخل السرية مع هذه المرأة التي لم يعرفها أحد من قبل. يُكشف النقاب عن جريمة السنة العاطفية في الصحف والإذاعة والتلفزيون.

أندريس: ـ وماذا عن التحري؟

إيفان: ـ لقد تمكن آنخل من التعاقد معه ليعرف من هي ألما.

دوك: ـ ومن أجل أن يدخل التحري إلى البيت، يقول لدون دييغو إنه آت لإجراء جرد بالموجودات من أجل التأمين. وتحلم له ألما شيئاً.

غابو: ـ هي تستقبله وتروي له مجموعة كاملة من الأمور التي لم تُقل من قبل، وهي أمور تهمنا: منذ أي سنة تحلم، كيف انتبهت إلى امتلاكها هذه القدرة، وكيف بدأت. وتروي بصورة عادية جداً قصة موت أخيها. فقد حلمت بأنه سيغرق، وتم منع الطفل من السباحة في النهر. إنه حوار يستمر لعشرين دقيقة.

إيفان: ـ أحدهم، ويمكن أن تكون بيترا، يحذر التحري من قدرات ألما.

لويس ألبيرتو: ـ ولكن التحري يذهب إلى البيت لأخذ بصمات ألما. فتنتبه هي إلى ذلك وتنال منه أخيراً.

دوك: ـ ولماذا لا يكون آنخل هو الذي يأخذ البصمات؟

سوزانا: ـ التحري لن يخبره أبداً بأن الأمر بهذه البساطة. فهو يريد الحصول على عمل، ويتظاهر بأن التوصل إلى معرفة هويتها هو أمر معقد جداً.

غابو: ـ ما يتوجب علينا اختراعه هو كيف ستتمكن هي من توريط التحري في الأحلام.

لويس ألبيرتو: ـ تأخذ ألما بتحويل الحديث، وتنتهي إلى الاستفسار من التحري عن حياته.

غابو: ـ وتحلم له بأن لديه ابناً عليه أن يهتم به. لا أحد يفلت من هذه الحقيقة. وعندما ينتهي من التكلم معها، يتناول الفنجان، ويأخذ عنه البصمات، وتبدأ بالظهور الأوراق التي تتضمن المعلومات من عدة مكاتب. ويكتشف أن ألما هي امرأة ماتت في زلزال عام *1957*. ماذا نفعل بهذا الآن؟ كل شيء يتطابق: البصمات، الصور، كل شيء. ولكنها ماتت عام 57، في مبنى كانت تقام فيه حفلة رقص، وقد انتحر المهندس لأنه كان قد وضع تراباً بدل الإسمنت، فانهارت الشقق ولم يبق حياً إلا من يعيشون في الطابق الأخير. والتحري يعتقد الآن أنها ماتت حقاً في ذلك الزلزال. انظر أين وصل التحري! بهذا نمسك بعصب خارق يتيح لنا عمل ما نشتهيه.

إليسيو: ـ ونقطع بينما آنخل يقول للتحري: «أنت مجنون تماماً.»

إيفان: ـ ويطرده شر طردة.

غابو: ـ بالطبع. يقول للتحري إنه لص، وإنه أسوأ منها. هل يمكنك أن تتصور ما سيكون عليه وجه التحري عندما يكتشف كل ذلك؟ سيتحول، في روح القصة، إلى «نصير لألما» أكثر من دون دييغو. ويقول التحري لآنخل: «والغريب هو أن أحلامها حقيقية، فقد قالت لي كذا وكذا في هذا الصباح، وحدث لي ما قالته.» ويقول له آنخل: «اذهب إلى الجحيم، لقد انهار كل شيء!»

إليسيو: ـ فيطلب منه التحري أن يتكلم دون بذاءات، لأنه لا بد من احترام الموتى.

غابو: ـ من الجيد أن يتورط التحري كذلك بقصة الأحلام، ويسألها: «كيف حال حلمي؟ فأنا أنتظر لأعرف إذا ما كان بإمكاني إرسال الطفل في رحلة أم لا.» الحلقة الخاصة بالتحري يجب أن تكون حالة منفصلة بعنوان: «يوم ذهب التحري إلى البيت...» إن للأمر منطقيته، أليس كذلك؟

سوزانا: ـ بل لامنطقيته.

الجلسة العاشرة

الثلاثاء 1987/11/17

دوك: ـ أنا لدي شكوك حول شخصية ألما. يمكن لها أن تكون مشابهة جداً لتلك الشخصية. يمكن لها، ولكنها ليست هي.

غابو: ـ إذا نحن لم نتجرأ على قول هذا فلن نجرؤ على قول شيء في الحياة! تصور ما يعنيه جعل أسقف يطفو في الهواء لدى تناوله الشوكولاتة. الفيزيائي سيقول لنا إن ذلك غير ممكن لأنه إذا كان وزن الأسقف كذا وقوة الجاذبية كذا، فليس هناك شوكولاتة قادرة على جعله يصعد: عليه أن يتناول غاز الهليوم. ولكننا إذا جعلناه يتناول هليوم، فإن كل شيء سيبدو تافهاً. هذا بالنسبة إليّ حقيقة مطلقة. ولكن ما يبدو لي صعباً هو إيصاله إلى الآخرين. يمكن لألما أن تموت في زلزال *1957*، وأن تواصل الإزعاج. ليست لديك فكرة عن أعداد الناس الذين يختفون في زلازل المكسيك. في بعض الأحيان تعتبر الأسرة أحد أفرادها ميتاً، فتُصدر له وثيقة وفاة، بل يصل بها الأمر أحياناً إلى أن تدفن التابوت فارغاً.

دوك: ـ لا بد إذاً من سماعها تقول إنها عاشت زلزالاً مأساوياً في عام 57، لكن هذه ليست هويتها.

غابو: ـ بل هي كذلك في نظري. وإذا أنت شئت، يمكن لها أن تقول في الحلقة الرابعة أو الخامسة إنها تعرضت لحادث مميت أو خطير. أو أن يكتشف التحري أن هناك سبعة عشر امرأة لهن الهوية نفسها قد متن في زلزال عام 57.

دوك: ـ هكذا يعجبني.

غابو: ـ هناك أمر يذهلني: أنت لا توافق على معجزة واحدة، ولكنك توافق على سبع عشرة معجزة.

دوك: ـ المسألة هي أنها إذا كانت ميتة حية...!

غابو: ـ ليست ميتة حية! هذا أمر اخترعته أنت. إنها هي بكل بساطة.

دوك: ـ أجل، ولكن إذا كانت قد ماتت وتدعى ألما، فإنها قادرة على أن تطفو في الهواء، وعلى أن تخترق الجدران، وصراعها مع آمبارو لن يكون حقيقياً.

غابو: ـ نحن لا نعرف بعد كيف سيكون الصراع مع آمبارو. فإذا ما كانت كائناً خارقاً، فالصراع سيكون إذن مع كائن خارق، لكنني أصر على أنها ليست كذلك. إنها مجرد امرأة ماتت في زلزال عام 57 ومازالت تُسبب الإزعاج. أنت وحدك من خطر لك أنها كائن خارق. إنها ليست كذلك. فالناس لا يموتون إلى الأبد إلا في الحياة الواقعية. أما في الأدب فيمكن لأحدنا أن يفعل ما يشتهي. فمن أجل هذا اختُرع الأدب، من أجل أن يفضفض أحدنا عن كل رغباته.

دوك: ـ هذا صحيح... ولكن هذا الذي نصنعه الآن يا غابو هو سيناريو...

غابو: ـ هذه حدود عقلانية تخيفني، لأننا في هذه الحالة لن نستطيع عمل شيء. لن نستطيع أن ننجز حتى مسألة الأحلام!

دوك: ـ لكن الأحلام واقعية.

غابو: ـ أنت تتقبلها لأنها شيء ثقافي بيننا. ولكننا إذا قلنا لك إن ألما حلمت فعلاً بأن حافلة مانولو ستنفجر، فإنك ستخرب لنا المسلسل كله. أنت شخص متشكك. فلنحاول أن نكون أقل ما يمكن تقليدية، لأننا إذا لم

نضفْ شيئاً إلى التلفزيون، فسننتهي إلى العيوب التلفزيونية نفسها.

دوك: ـ أنا لا أعرف ما الذي تقوله...

غابو: ـ ولا أنا، لكنني أفهم نفسي. إنها الخطوات نفسها على الدوام، والأنفاس نفسها، نحن لا نجدد شيئاً.

دوك: ـ وما رأيكم أنتم في أن تكون الحلقة على هذا النحو؟

أرتورو: ـ أنا يعجبني كثيراً أن يحيط الغموض بهويتها.

مانولو: ـ وأن يفكر البعض في أمر ويفكر آخرون في أمر آخر.

لويس ألبيرتو: ـ أجل، لا يعجبنا عموماً أن يكون هناك تفسير عقلاني لمسألة ألما.

غابو: ـ التحري مقتنع بالاكتشاف الذي توصل إليه. ولكن ما يجب أن يشد انتباه الجمهور في بداية الحلقة الرابعة هو قصة أنخل السرية. ففي هذا اليوم الأول بعد قتله، سيقول الصحفيون كل ما يريدون. وبعد ذلك يأخذ الأمر بالاتضاح.

دوك: ـ ويقولون إنه كان متورطاً في صفقات قذرة.

غابو: ـ القاتلة الشقراء هي صاحبة أقصر دور في المسلسل. يجب أن تكون باهرة الجمال، ترتدي ثوباً من البَرق المفضض والعاجي، وعلى الطريقة القديمة إلى حد ما. وهي ليست ممثلة محترفة بالضرورة.

دوك: ـ في المطار، تأتي ماريكارمن لحضور الجنازة وتشاهد الخبر في التلفزيون.

غابو: ـ تصل مثل ممثلة سينمائية، تضع نظارة سوداء وعمامة. تذهب إلى البيت، لكن دفن أنخل يكون قد انتهى. لقد انقضى كل شيء. والتلفزيون يبدأ بالكشف عن أشياء جديدة، لأن الخبر في اليوم الأول كان يقتصر على أنه قُتل. ودون دييغو غاضب جداً. وهو لا يتحسر على موته، بل يعتبره خائناً.

لويس ألبيرتو: ـ دون دييغو صار نصف مجنون...

غابو: ـ أجل، ومع مجيء ماريكارمن، ينفجر بالبكاء.

دوك: ـ عندما تأخذ ألما ماريكارمن لكي ترتاح، ترى هذه الأخيرة أن

ألما قد استولت على غرفة أنخل؛ وتتحدث في الأمر مع بيترا التي تقول لها إن هذه المرأة هي الدمار.

غابو: ـ الحياة بالنسبة إلى ألما عادت إلى الحلقة السابقة: فبعد أن أزاحت أنخل، عادت إليها ماريكارمن. هذه هي اللحظة التي تستغلها ألما ببرود من أجل الوصية. تتكلم إلى دون دييغو، وتقول له إن أسرته كارثة و...

لويس ألبيرتو: ـ ... تطلب منه أن يورث مانوليتو كل شيء.

غابو: ـ وأن تكون هي الوصية على الطفل.

لويس ألبيرتو: ـ ولكن لا بد من أجل هذا من أن يكون دون دييغو على حافة الموت...

غابو: ـ لا، لا، كل ما به هو غضب جهنمي. يلقي الخطبة العائلية التقليدية عن الجهد الذي بذله، وعن أنه جاء إلى هذه البلاد في سفينة لاجئين، ويروي لألما القصة كلها وهو منبطح على السرير.

سوزانا: ـ تفاجأ ماريكارمن عندما تعلم أن أباها لم يتلق أي رسالة من رسائلها.

إيفان: ـ لقد كانت ألما تخفي عنه المراسلات طوال الوقت.

غابو: ـ يأتي دون دييغو إلى الاجتماع مثقلاً بأقوال ألما ويقترح عمليات مالية بالاستناد إلى الأحلام. ويكفي أن يقول إنه يجب عمل هذا الشيء لأن ألما حلمت به، حتى يتهمه الآخرون بالجنون.

لويس ألبيرتو: ـ إننا نحتاج إلى مشهد تجعل فيه ألما دون دييغو جاهزاً لإقرار وصيته لمصلحة مانولو، وأن تكون هي نفسها الوصية على الطفل. وفي هذه اللحظة تأتي ماريكارمن. يأمر دون دييغو بوقف قراءة الوصية. ولا تدري ألما، التي تدير ظهرها، ما الذي يحدث. وعندما تلتفت، ترى ماريكارمن.

غابو: ـ هذا المشهد ينعكس في وجه ألما. فعندما يتصالح الأب وابنته، تدرك ألما بأنه عليها البدء مرة أخرى من جديد، لأن دون دييغو يقول للكاتب بالعدل إنه لا بد من إلغاء هذه الوثيقة، ولا بد من تبديلها. وهنا ينتهي الجزء

الأول. ويبدأ الجزء الثاني من الحلقة بحوار هادئ جداً بين بيترا وماريكارمن. ونرى وصول البرقية.

دوك: ـ ماريكارمن تستفسر عما تفعله ألما في غرفة أخيها، ولماذا انتقلت إليها. في أي ساعة تتحدث مع بيترا؟

غابو: ـ في الصباح، بينما هما تتناولان القهوة في المطبخ.

دوك: ـ ألما تتناول البرقية وتقول إنها حلمت بأن أحداً سيأتي.

لويس ألبيرتو: ـ ولكن يجب أن يحدث تبدل لدى ماريكارمن بشأن ألما انطلاقاً من شيء ما...

غابو: ـ ماريكارمن تذهب إلى غرفة أنخل وتأخذ إلى ألما شيئاً خاصاً بها، مذياعاً أو أي شيء آخر...

لويس ألبيرتو: ـ ويمكن لألما أن تهدي إليها شيئاً تعطر به غرفتها، لكي تكون محمية.

غابو: ـ أجل، وتطلب منها أن تطمئن، وأنه لن تكون هناك مشاكل، وأنها ستكون سعيدة في البيت، وأنهم يحبونها كثيراً. وعندئذ تقول لها إنها رأت حلماً لم تتحدث عنه على المائدة لأن أباها يعرف تفسيره: دون دييغو سيعيد وضع الوصية لمصلحة ماريكارمن وسيمنحها سلطة تمثيله في الشركة.

إيفان: ـ ولكن عندما تصل آمبارو تطالب بحقها باعتبارها أكبر المساهمين.

غابو: ـ أجل، وتجد ماريكارمن متحالفة تماماً مع ألما. وفي نهاية المسلسل يجب أن تبقى ألما وآمبارو وحيدتين.

إيفان: ـ كل هذا الفيلم هو مبارزة بين نساء، والرجال هم الضحايا...

غابو: ـ يجب أن يظهر أن أفضل غرفة في البيت هي غرفة آمبارو. وماريكارمن لا تحب آمبارو.

إيفان: ـ عندما تصل ماريكارمن تجدهم ينقلون أمتعة ألما من غرفتها ويجهزون لها غرفة أنخل. ويمكن لألما أن تقول لها إنها حلمت بمجيئها ولهذا فإنهم يجهزون لها الغرفة الأخرى.

غابو: ـ أجل، يجب أن نبدأ بتحريك الأحلام.

لويس ألبيرتو: ـ وماذا سنفعل بمانوليتو؟ آه، وإذا كان مانوليتو يفيض عن حاجتنا، فلن يكون هناك ما يقال عن مولودة روسافينا!

غابو: ـ من الآن وحتى تكبر سيكون المسلسل قد انتهى.

سوزانا: ـ ولكنهم سيضمنون وليدة روسافينا في الوصية فيما بعد، لأنها ابنة أنخل.

دوك: ـ عملية الولادة تجري في غرفة روسافينا، وبيترا تطلب ماء ساخناً.

غابو: ـ ودون دييغو يقول: «لابد من أن نأخذ في الاعتبار هذه الطفلة التي تولد في هذه اللحظة بالذات.» ومن هناك ننتقل إلى شهر العسل بين دون دييغو وألما وماريكارمن.

دوك: ـ وماذا عن كشف روسافينا بأنها قد أنجبت ابنة لأنخل؟

غابو: ـ هذه المسألة ستبقى هكذا الآن، وسنرى فيما بعد من هو والد الطفلة.

أرتورو: ـ وألما تساعد بيترا في عملية الولادة...

غابو: ـ لا، ألما تكون مع دون دييغو في المكتب، مشغولة بمسألة الوصية.

سوزانا: ـ ما يُسمع هو بكاء الوليدة.

غابو: ـ ونعرف بأنها قد ولدت.

دوك: ـ لا يا غابو. قبل ذلك ستكون هناك عملية الولادة.

غابو: ـ لا أدري لماذا تريدون عملية الولادة طالما أن صوت بكاء الوليدة يكفي. هل تريدون أن تملؤوا المشهد بخرق قماشية متسخة وإزعاجات، وعملية الولادة هي نفسها مدى الحياة!

لويس ألبيرتو: ـ يُفترض أنها بدأت بحالة المخاض هذه منذ ثلاث ساعات على الأقل.

غابو: ـ وعلينا أن ننتظر الآن ثلاث ساعات ريثما تضع روسافينا وليدتها!

دوك: ـ لا، إنها ولادة مباشرة.

لويس ألبيرتو: ـ ولادة تلفزيونية.

غابو: ـ لماذا تريدون مشاهدة عملية الولادة؟

دوك: ـ كيف يكونون منهمكين في إعداد الوصية في الأسفل وولادة في الأعلى ولا يُرى ذلك؟ التناقض مهم جداً...

غابو: ـ أجل، لكنني لو كنتُ المخرج لما أظهرت عملية الولادة، اللهم إلا كتوثيق، أعني أن يُرى خروج رأس الوليد. فوصف عملية مخاض لم يعد له أهمية درامية. إلا إذا كانت الطفلة الوليدة برأسين: رأس من سلفادور وآخر من أنخل.

مانولو: ـ ولماذا لا تضع روسافينا مولودها في المقبرة حين تحمل أزهاراً إلى قبر أنخل؟ هناك تقول إن الوليدة هي ابنته وإنها جاءت من أجل...

غابو: ـ هل أُصبت أنت أيضاً بالجنون وصار علينا أن نرسلك إلى مشفى للمجانين!

دوك: ـ علينا أن نبدأ في التفكير بأن ألما صارت تعرف أن آمبارو آتية...

إيفان: ـ أنا أرى أنه يتوجب على ألما أن تبدأ بتهيئة الظروف. عليها أن تعيد كسب الجميع الذين انقلبوا ضدها.

غابو: ـ لقد صاروا جميعهم إلى جانبها. إنها قوية. فقد كسبت إلى جانبها ماريكارمن، وبيترا...

إيفان: ـ ولكنها لم تكسب مانوليتو.

غابو: ـ حسن، فكروا بمانولو من أجل الغد، لأنه لم يعد يلزمنا.

الجلسة الحادية عشرة

الثلاثاء 1987/11/18

إيفان: ـ الحديقة. سلفادور يُخرج صحفاً ورسائل من صندوق البريد. غرفة الطعام. مانولو يشاهد التلفزيون. دون دييغو يطفئه ويقول إنه يجب عدم إحداث ضوضاء لأن ألما نائمة. ينسحب مانولو متضايقاً.

. وفي المطبخ. بيترا تقوم بأعمال منزلية محدثة ضجة. فيطلب منها دون دييغو الهدوء كي تستطيع ألما أن تحلم بشيء مهم له. ويطلب من روسافينا أن تعد الفطور لألما حين تستيقظ. روسافينا تتذمر من عدم اهتمامهم بها وهي حبلى.

خارجاً. سلفادور يطلق نفير السيارة مستدعياً مانولو. وينتبه إلى خطئه بإصدار الضجيج. يخرج مانولو ويقول إنه يستطيع إحداث كل ما يشاء من الضجيج في المدرسة.

مكتب دون دييغو: أنخل يُعدّ إضبارة. ينظر إلى ساعته. ينهض متضايقاً. يفتح الباب ويجد أباه يتمشى في وسط الصالة. يقول له أنخل إنه ينتظر منذ ساعة. فينبهه دون دييغو إلى أنه لن يفعل شيئاً قبل أن تشير عليه ألما بما يفعل.

ممر. أنخل يطرق باب غرفة ألما. تفتح هي الباب بإيماءة غامضة.

المكتب. دون دييغو جالساً وأمامه أوراق، ينظر إلى ألما فتومئ هي له بألا يوقعها. فينسحب أنخل قائلاً إن هذا لم يعد يحتمل.

قاعة اجتماعات الشركة/ ومسبح بيت آل موران/ والمطبخ.

أنخل والشركاء التنفيذيون يراجعون وثائق متأخرة بسبب عدم توقيع أبيه عليها. إلى جانب المسبح: ألما تروي حلمها لدون دييغو وتلمح إلى أن أنخل يخونه. يستغرق دون دييغو في التفكير. الشركاء يطالبون بالحجز القانوني. أنخل هو الذي يقنعهم ويصوتون على الثقة به. بيترا وروسافينا تراقبان ألما ودون دييغو. روسافينا منزعجة لأن ألما هي محط كل الاهتمام، حتى إن الطعام الذي تحضّره لها هو خاص من أجل أن تحلم.

غرفة آمبارو. ألما تتفحص بانبهار وسائل الراحة والديكور، والصورة الضخمة التي تبدو فيها آمبارو بثياب بديعة ومجوهرات ثمينة. يدخل أنخل متحدياً ويسألها كم تريد من النقود لكي تغادر. ألما تتجاهله.

مكتب أنخل. أنخل يتعاقد مع تحرٍ للتقصي عن أصل ألما.

بيت موران. التحري يأتي متظاهراً بأنه موظف تأمين يريد جرد المقتنيات. تُدخله روسافينا. وتستقبل ألما التحري الذي يريها الرسالة. ألما تقرأ، وتسمح له

بإجراء الجرد وتأمر روسافينا بأن تأخذه إلى مكتب دون دييغو.

مكتب دون دييغو. التحري يستجوب روسافينا حول الظروف التي دخلت بها ألما إلى البيت، وتخبره هذه بقدرات ألما. تدخل ألما حاملة فنجان قهوة للتحري، تتحدث معه بحماس عن قصتها وعن موهبتها في الأحلام، وتروي له حلماً يتعلق به وبأسرته، فتحرك مشاعره. تنهض ألما وينتهز هو الفرصة ليأخذ الفنجان الذي استخدمته ألما ويخبئه.

مكاتب الشرطة. بصمات ألما على شاشة. التحري وأحد المحققين يتفحصانها. المحقق يخبره بأن المعلومات المتوافرة عن ألما تنطبق على امرأة ماتت، في زلزال *1957*، مع كل أفراد أسرتها.

مكتب أنخل. أنخل يتهم التحري بأنه مجنون وأخرق. والتحري يصر على أن ألما تتمتع بقدرة الرؤية من خلال الأحلام، وأنه جرى له ما تنبأت هي به.

مكتب دون دييغو. دون دييغو يستشيط غضباً حين يكتشف أن اجتماعاً لمجلس الإدارة قد انعقد برئاسة أنخل وجرى الحديث فيه عن اتخاذ إجراءات ضده. تقول له ألما إنها قد حذرته.

بيت موران. يصطدم أنخل لدى وصوله بدون دييغو وألما. يؤنبها لأنها تسيطر على أبيه. ويتهمه دون دييغو بالخيانة ويطلب منه أن يغادر البيت. يقول أنخل إن ألما هي محتالة تستخدم اسم امرأة ميتة. فترد عليه ألما: «الميت هو أنت».

نادٍ ليلي فاخر. امرأة شقراء ترتدي ثوباً من البرق، تُخرج مسدساً وتطلق سبع رصاصات على أنخل.

غابو: ـ ماذا هناك في المراسلات التي يحملها سلفادور؟ أم أن الأمر مجرد تسجيل لروتين يومي؟ لماذا لا تحلمون شيئاً لسلفادور وتجعلونه يذهب؟ إنه لا يفعل شيئاً، وهو يكسب المال مجاناً. حسن، هل نتابع؟

سوزانا: ـ الحلقة الرابعة. حوار بين دون دييغو وألما، وهو يختار مانوليتو وريثاً له ويعينها وصية عليه، لكن ماريكارمن تحضر. ويُعقد الاجتماع الثاني...

غابو: ـ هذا كله مشوش... الاجتماع يجب أن يتم بعد فطور تتولى فيه ألما توجيه دون دييغو حول ما عليه أن يقوله للمديرين التنفيذيين. وفي هذا الاجتماع سيتقرر كل شيء.

لويس ألبيرتو: ـ أنا أرى أن الإمكانية الواقعية الوحيدة التي تسمح لألما بأن ترث، بعد أن فقدت إمكانية الوصاية على الطفل، هي أن تتزوج من العجوز.

غابو: ـ إنني أراها قبيحة إلى حد لا أستطيع معه أن أتصورها متزوجة. ولكنني قد أكون مخطئاً.

لويس ألبيرتو: ـ ألما تحيطه بكثير من التفاصيل: فعند تناول الفطور مثلاً، تقدم له شيئاً يحبه كثيراً ولم يخطر لأحد أن يُعدّه له منذ سنوات.

غابو: ـ يجب إعطاء انطباع بأن علاقتهما تتطور باتجاه الحب، لكن شيئاً ما يحدث ويقطع الأمر.

دوك: ـ لماذا لا تصل آمبارو الآن؟

غابو: ـ يجب أن يكون وصول آمبارو تدريجياً. أولاً تصل بعض الأمتعة، وبعد ذلك بيت مسبق الصنع لتركيبه، وأخيراً تصل هي نفسها. تتأخر أسبوعاً في المجيء.

لويس ألبيرتو: ـ يصل تمثال محارب أفريقي ومعه حمالة سلاحه.

غابو: ـ أشياء صينية؛ كل أنواع التحف الصينية.

مانولو: ـ ويصل تمثال رجل صيني.

غابو: ـ وتصل جرار أنفورا وخواب فخارية يونانية. كل يوم تصل أشياء جديدة.

إيفان: ـ الطيور الشرقية تصل في أقفاص كبيرة، ولكن تحت المطر.

غابو: ـ يحضرونها في شاحنة مكتوب عليها من الخارج: «طيور الجنة، شركة مغفلة» ويسأل الرجال إذا ما كانت تعيش هناك آمبارو موران، وتتسلم ألما كل شيء وتوقّع إيصالات الاستلام. ومنذ أن يبدؤوا بتسلم تلك الأشياء يُعرف أن آمبارو ستأتي. وتروي ماريكارمن لألما أن آمبارو جاءت في إحدى المرات ومعها قطيع من قردة الهند المصابة بالحمى الصفراء، وحدثت فضيحة مدوية.

دوك: ـ ويجب أن تصل هي الآن.

غابو: ـ كيف ستصل آمبارو؟ فلنفكر جميعنا بالطريقة التي ستصل بها آمبارو. فبعد أن تصل نمور وأسود... إذ يمكن أن يصل كذلك نمر من ماليزيا وفهد أسود.

دوك: ـ حسن، وهناك مطر يهطل...

غابو: ـ المطر جيد لأنه أفضل من الساعة للإشارة إلى مرور الوقت، وأخيراً تصل آمبارو.

دوك: ـ كيف هي آمبارو؟

غابو: ـ مرحة، نصف عاهرة، قاسية.

لويس ألبيرتو: شديدة التسلط.

دوك: ـ بينما هم يتناولون الطعام يرن الجرس. تفتح ألما الباب وتظهر هي.

غابو: ـ يمكن لها أن تأتي بأبسط السبل، ولكن بطريقة تقلب بها كل شيء... وبما أن ألما قد أخفت البرقية، فإن آمبارو تصل ساخطة لأن أحداً لم يذهب لإحضارها من المطار.

سوزانا: ـ يُسمع صوت الجرس في البيت، فتقول ألما بنزق: «مزيد من النمور الحزينة.» تفتح الباب وهي نصف غاضبة وتلتقي وجهاً لوجه مع هذه العمة المتسلطة. وتتبادل الاثنتان نظرة مبارزة.

غابو: ـ أيمكنكم أن تتصوروا مدى الازدراء عندما تقول لها آمبارو: «وأنت، من تكونين؟»

لويس ألبيرتو: ـ أنا أرى أنها لا تتنازل حتى بالتكلم إليها، هذا يعني أنها تمر بجانب ألما وتدخل إلى البيت مثل خذروف، مثيرة الشجار. تتناول أحد الأشياء وتستبدله بشيء آخر مما جاءت به.

دوك: ـ ومنذ أن تدخل السيارة إلى فناء البيت، تأخذ الكلاب، والطيور وكل الحيوانات الأخرى بالزعيق.

غابو: ـ تصل آمبارو إلى وسط الصالة وتصرخ. فتصمت على الفور الكلاب، وتصمت الطيور، ويصمت الجميع.

لويس ألبيرتو: ـ هي نفسها من تخلق تلك الكارثة، ولكنها تصل إلى البيت وتصرخ: «هذا البيت كارثة.»

غابو: ـ طفلة روسافينا تبكي وليس هناك طريقة لجعلها تصمت. لكن الطفلة تصمت أيضاً عندما تصرخ آمبارو.

دوك: ـ وعندئذ تلتفت آمبارو إلى ألما وتقول لها: «وأنت، من تكونين؟»

غابو: ـ ولكن هذه هي النهاية، هنا تنتهي. «وأنت، من تكونين؟» هذا دور لامرأة متأنقة جداً. هنا سيقول المشاهد لنفسه: «الآن تخوزقت ألما.»

أرتورو: ـ أجل، وهذا هو ما سيحدث.

غابو: ـ لن يكون الأمر كذلك. فآمبارو هي من تنتهي إلى الشارع تطلب الصدقات.

مانولو: ـ هذه الحلقة أفضل بكثير من السابقة.

غابو: ـ جميع الحلقات أفضل من سابقتها. كل ما في الأمر هو أن دخول آمبارو لا يمكن أن يكون بطريقة أخرى. منذ البداية ونحن ننتظر من الذي سيأتي ليضع غطاء للقارورة. ويجب علينا أن نسحق ألما إذا ما كانت ستكبر في ما بعد. أضف إلى ذلك أن من يواجه آمبارو أولاً هي ماريكارمن.

مانولو: ـ ألما لا يمكنها أن تفعل ذلك لأن الأخرى ستُدخلها إلى السجن.

غابو: ـ ألما تحرض ماريكارمن. وتروي لدون دييغو قصة غير معقولة مطلقاً كي يتحدث هو بهذه المفردات مع آمبارو، وآمبارو بالطبع...

سوزانا: ـ تظنه مجنوناً.

غابو: ـ بهذه النقاط الأربع التي صارت لدينا يمكن صنع الحلقة الخامسة. في الاجتماع تجري تصفية ماريكارمن ويذهب دون دييغو أخيراً إلى مستشفى المجانين.

دوك: ـ يجب علينا أن نُعدّ هذا جيداً للغد. لا يوجد لدينا سوى أربع حلقات يا غابو.

غابو: ـ يمكننا إطالة الحلقة الخامسة، ولكن ليس لدينا ما يكفي من الشخصيات. وآمبارو لا تحتمل حلقتين أخريين... سيكون علينا أن نصنع حلقة

أخرى بين الحلقتين الثالثة والرابعة أو بين الرابعة والخامسة. يمكننا أن نصنع حلقة وقائع يومية.

لويس أليبرتو: ـ وماذا عن مانولو؟

غابو: ـ ألما ستبقى سعيدة مع الطفل الذي ستتولى تربيته لأنها بلا أبناء. غداً ننجز الحلقة الأخيرة وبعد ذلك نضبط مجمل الحلقات. وكل ما بقي معلقاً نضمه إلى الحلقة الوسيطة.

الجلسة الثانية عشرة

الخميس 1987/11/19

دوك: ـ يمكننا أن نبدأ اليوم بالفطور بعد مجيء آمبارو، حيث ألما تتكلم عن أحلامها.

غابو: ـ أجل، علينا أن نرفع من مكانة ألما، لأننا حولناها إلى براز.

أرتورو: ـ كيف ترد ألما على آمبارو عندما تصل هذه وتسألها من تكون؟ أنا كمشاهد أنتظر رؤية الرد في الحلقة لتالية.

إيفان: ـ ولكن هذه الحلقة لآمبارو.

غابو: ـ هي تصل في الليلة السابقة والفطور اليوم. ومن الأمس حتى اليوم تكون قد علمت بكل ما جرى.

دوك: ـ آمبارو في المسبح تمارس التمارين الصباحية على إيقاع موسيقى كلاسيكية...

إيفان: وفي ما حول المسبح توجد كل الأقفاص. لقد بدأت الأجواء تتبدل.

دوك: ـ بعد ذلك تصل إلى المطبخ وتطلب بيضاً مسلوقاً. لم يعد مسموحاً مشاهدة التلفزيون أثناء الفطور.

غابو: ـ في هذه الحلقة تعيد هي كل شيء إلى الوراء.

دوك: ـ سلفادور يدعو مانولو للخروج، فتسأل هي لماذا. فيقول لها سلفادور إنه لا يمكن لمانولو الذهاب في الحافلة، لكنها تأمر بأن يذهب في الحافلة. سلفادور يسلم البريد إلى ألما وآمبارو تجادل في ذلك.

إليسيو: ـ عندئذ تطلب آمبارو أن يقدموا الفطور، فيقولون لها إنه لا بد من انتظار ألما لكي تتحدث عن الأحلام.

سوزانا: ـ سيكون من المناسب أن يهطل المطر للمرة الثالثة وأن تقول بيترا إنها قد شفيت، ومع ذلك فإن آمبارو تأخذها بالقوة إلى الدكتور، تأخذها رغم أنفها.

إليسيو: ـ يجب أن يكون هناك مشهد في إحدى اللحظات تستدعي فيه كل من ألما وآمبارو الكلاب، فتتوجه الكلاب إلى ألما.

سوزانا: ـ خيانة.

دوك: ـ يجب أن يكون ذلك تحضيراً للمعركة بينهما، لأننا إذا بدأنا مباشرة بالمعركة...

غابو: ـ آمبارو أشبه بمتفرجة، لأنه لا فكرة لديها عن طقوس الفطور. ولكن عندما تقول إن مانولو سيذهب في الحافلة، تحتج ألما، وهنا تبدأ آمبارو الهجوم ضدها. فيرد عليها دون دييغو قائلاً لها إن ألما قديسة، وإنها أنقذت حياة مانوليتو، وإنه مازال حياً بفضلها. ولهذا فإن الجميع يحيطون بها ويسألونها عما عليهم أن يفعلوه. هذا المشهد لم نره طوال الفيلم.

دوك: ـ الجميع يريدون أن يسألوا ألما عما حلمت به هذه الليلة، وآمبارو تقول إنها حماقات.

لويس ألبيرتو: ـ يجب أن تتخذ ماريكارمن موقفاً أقرب إلى الصوفية.

إليسيو: ـ إنها تدفع ثمن خطاياها، عليها أن تتبدل.

دوك: ـ كيف؟

غابو: ـ تصبح راهبة.

إليسيو: ـ أو تذهب مُبَشِّرَة إلى الكونغو.

دوك: ـ هذا له وقع جيد.

غـابو: ـ هـذا هـو مـصير ماريكـارمن. ومـن لا يعجبـه ذلـك فليقلـه الآن وسنتصارع هنا. لن نقوم بتطوير الشخصية لأن ذلك قد يطول جداً ويمكـن لـه أن يبـدو مـصطنعاً. فهـي لـديها تحـولات روحيـة لا تـكـون ملحوظـة، وفـي هـذه اللحظة تقول إنها ستذهب كمبشرة إلى الكونغو، وكفى.

لـويس أليبرتـو: ـ يمـكـن لهـا أن تـسأل أسـقفاً عـن أي البلـدان هـو الأكثـر دماراً، وأين تنتشر الملاريا، كـي تذهب إلى هناك.

غابو: ـ أجـل، هـذا جيـد. ويمـكـن رؤيتهـا فـيما بعـد وهـي ترتـدي مـسوح الفرنسيسكان.

دوك: ـ فلنتابع فـي مكتب دون دييغو.

غابو: ـ لا، فليذهب إلى الاجتماع. وهناك تخامر آمبارو شكوك جدية إلى أن يطـرح دون دييغـو مـسألة العـصافير الـسوداء. فـيقنعها المـساهمون بطلـب الحجز القانوني عليه.

إيفان: ـ يمكن لها أن تتبنى موقف أنخل نفسه: تطلب أن يمنحوها تصويتاً بالثقة، وستتولى هي حل المسالة.

غابو: ـ أنا أرى أنه بينما هما ذاهبان إلى الاجتماع، يجري إفلات مجانين المصحة، فيقول دون دييغو لآمبارو: «انظري، هؤلاء هم البواشق البيضاء الذين تتحدث عنهم ألما.» وهذا يمكن أن يعطيها فكرة عن حالته... كما يمكننا أن نقـول شـيئاً عـن شخـصية دون دييغـو. فلينـزل مـن الـسيارة قـائلاً: «بواشـقي البيض»، ويمسك بالمجانين ويحاول أن يجعلهم يصعدون إلى حافلة... حسن، هذا سننظر فيه في ما بعد. الأمـر يجب أن يصل الآن إلى أنهـم يعلنون الحجـر القانوني ويرسلونه إلى مستشفى المجانين. وعلى امتداد هذه الحلقة كلها يجب أن يبقى مضطرباً جداً بخصوص الأحلام. ويجب أن ننتهي من الجميع. ولا يبقى في نهاية الحلقة سوى دون دييغو، وألما، وآمبارو.

مانولو: ـ كيف ستخرج آمبارو من البيت؟ يجب قتلها.

غابو: ـ تخرج وحدها.

دوك: ـ وماذا يفعل دون دييغو؟

لويس ألبيرتو: ـ يسرع في إنجاز الوصية كي يحمي ألما من آمبارو.

أرتورو: ـ وعندما تتنبه آمبارو إلى ذلك ترفع عليه دعوى بتهمة القصور العقلي.

دوك: ـ أنا أرى أن يتزوج دون دييغو من ألما.

غابو: ـ المسألة تتوقف على هذا: على زواج دون دييغو. ولكنه زواج لأغراض إجرائية محضة.

لويس ألبيرتو: ـ إنه يتزوج كي يحمي ألما.

غابو: ـ كي يقدم لها كل ثروته.

إليسيو: ـ أنا أحب أن تنفع كل تلك الأشياء التي وصلت قبل آمبارو كرموز للأحلام التي رأتها ألما...

دوك: ـ هذه فكرة جيدة.

إليسيو: ـ أنا أؤمن بمسالة الأحلام. ولقد هيأت ألما بأحلامها، دون أن تدري هي نفسها، للمواجهة الحاسمة مع آمبارو. كل الطيور، والكلب الصيني وبقية الأشياء، موجودة ضمن أحلامها. وهكذا تبدأ آمبارو بالهلع لأنها هي التي جسدت أحلام ألما.

غابو: ـ خروج آمبارو من البيت يجب أن يعتمد على تحقق أحد الأحلام، وليس على خدعة. ألما تقول لها: «أنت كذا وكذا.» ويحدث ذلك لها وينتهي الفيلم. تقول لها: «لقد كنتُ أحلم بحواجز البرابان والطيور وكل هذه الأشياء، وأنت كنتِ تحققين أحلامي... وأنت تابعتي منذ مجيئي. ورحلاتك كلها حلمتُ بها ويمكنني أن أخبرك بكل ما جرى لك فيها؛ في تاهيتي حدث لك كذا وكذا، وفي المكان الفلاني حدث لك كذا»، وهكذا...

إليسيو: ـ لقد حققت لها آمبارو حلمها، وأخيراً تقول لها ألما: «هل تريدين أن تعرفي كيف ينتهي حلمي؟ أنت ستغادرين غداً هذا البيت.» آمبارو هي التي تهزم نفسها بنفسها، لأنها لا تعرف جيداً لماذا اشترت كل تلك الطيور إذا كانت لا تريدها، ولا تعرف من الذي أمرها بشراء الكلاب. لقد أمرتها بذلك ألما التي كانت تحلم بكل ذلك. وبالتالي، هذه الأشياء الغريبة كلها هي مفتاح حلّ كل شيء: إنها حلم ألما.

دوك: ـ وهذا هو الحديث الذي ستحلم به ألما في النهاية، حديث مرعب. فآمبارو لم تكن سوى منفذة لأحلام ألما.

غابو: ـ كل شيء صار محكماً! مرحلة التفكير انتهت الآن. وقد بدأت مرحلة العمل التقني. وهكذا يمكننا أن ننظم الحيوانات بصورة أفضل.

إليسيو: ـ الحيوانات وكل ما نحتاج إليه في الأحلام.

غابو: ـ وتقول لها ألما: «ولماذا تظنين أنك التقيت مع فلان في المكان الفلاني؟ لأن هذا كان في حلمي. وفي هونغ كونغ كنتِ في فندق بينينسويلا...»

إليسيو: ـ ويمكن التمادي في هذه الأمور حتى الوصول إلى الجحيم...

غابو: ـ أضف إلى ذلك أنه لم يعد هناك منطق محتمل. ألما تنتبه إلى أن كل ذلك كان حقيقة، وأن آمبارو ذهبت من أجلها للشراء من كل أنحاء العالم. وتقول لها: «أنت سألتِ لدى وصولك من أكون أنا. حسن، ها أنت تعرفين. أنا من حلمت بك.»

إليسيو: ـ «والآن، إما أن تذهبي أو أستيقظ.»

لويس ألبيرتو: ـ وهذه هي السخرية الكبرى.

غابو: ـ «هنا لم يحدث أي شيء، فكل شيء كان حلماً من أحلامي، وأنتم مخلوقات من مخيلتي، لستم سوى الحكاية.»

إليسيو: ـ «وأنت لا يمكنك أن تعيشي إلا إذا انصرفتِ الآن فوراً من هنا.»

غابو: ـ هذا مسروق من بورخيس، لكنه مسروق بصورة جيدة.

دوك: ـ إنها نهاية جيدة جداً.

غابو: ـ حسن، ويبقى سر الإبداع قائماً. أنا أنظم هذه الورشة كي أرى ما هو سر الإبداع، ولكنه يفاجئني دائماً. إن ما يبقى لأحدنا هو الدهشة بعد أن يملى عليه الحل. بالطبع، فالحقيقة هي أن الإبداع لا يتحقق ما لم يُستحث. ولهذا يجري العمل كل يوم من أجل اكتشاف حقائق في إحدى اللحظات. اسمع، لقد كانت الفكرة أشبه بانفجار!

إليسيو: ـ الآن يمكنِ تفسير كل شيء، بما في ذلك تلك الشقراء التي كانت أشبه بشخصية مجانين.

غابو: ـ أضف إلى ذلك أن لهذا الحل نكهة الحكايات القديمة التي يفسرون فيها كل شي في النهاية. والزواج الآن هو أسرع عمل لإنهاء كل شيء. هل سنجعلها ترتدي ثوب زفاف؟

لويس ألبيرتو: ـ إنه حلم.

غابو: ـ «حلم طويل لم يقطعه حتى موتي في زلزال 57.»

إليسيو: ـ لأنها في الحلم الأبدي. يمكن لهذا أن يكون العنوان البديل: «*بائعة الأحلام*» أو «*الحلم الأبدي*».

الجلسة الثالثة عشرة

1987/11/20

دوك: ـ فلنبدأ بتوضيح بعض نقاط الجزء الثاني من الحلقة، عندما يتزوج دون دييغو من ألما.

غابو: ـ إنه زواج منفعة، زواج من النوع القانوني فقط. وما إن يتزوجا حتى يوقّع الوصية التي يقر فيها بأن الوريث الوحيد هو مانوليتو وبأن ألما هي الوصية عليه.

دوك: ـ وبيترا...؟

إليسيو: ـ أنا أحب أن تنتظر بيترا اليوم الماطر الثالث، وعندما توشك الأيام الثلاثة على التحقق، ينقطع المطر.

غابو: ـ سيكون رائعاً انقطاع المطر مع دقة الساعة الثانية عشرة تماماً.

إليسيو: ـ طبعاً، مع الدقة الأخيرة ينقطع المطر ولا تسقط أي قطرة واحدة أخرى.

دوك: ـ فتذهب بيترا إلى مدينة أخرى.

غابو: ـ لقد سمعت في المذياع عن مكان لا يتوقف فيه المطر عن الهطول، وإلى هناك تذهب.

إليسيو: ـ لدينا روسافينا أيضاً.

لويس ألبيرتو: ـ أنا أرى أنه لا بد لإحدى هذه الشخصيات من أن تموت خوفاً...

غابو: ـ أو تغادر هذا البيت الملعون لأنه لا يمكن التنبؤ متى ستحلم ألما بموت أحدهم ويموت فعلاً.

إليسيو: ـ يمكن أن يكون سلفادور.

غابو: ـ ولكنه لا يغادر كيفما اتفق. بل يبقى آل موران دون طاهية ودون أي خادم. فسلفادور هو زوج روسافينا، وعندما يغادر يأخذ معه جميع الخدم وطفله. يغادر بدافع الخوف، لأنه يقول إنه ينام وهو يحلم بأن يكون سعيداً، بينما هناك مجنونة إلى جانبه تحلم بأن تسقط عليه صاعقة.

إليسيو: ـ ويقول سلفادور لبيترا في الليلة الماطرة الثانية، بينما هي تنتظر الثالثة: «هل فكرتِ جيداً بما تفعلينه؟ لقد قالت لك هذه المرأة إنه عندما يهطل المطر ثلاثة أيام متتالية ستتبدل حياتك.» وينقل إليها سلفادور الشعور بالخوف من أن حياتها ستتبدل فعلاً، ولكن إلى الأسوأ. وفي الصباح تنزل آمبارو ولا يكون هناك أحد. تبحث في الغرف ولا تجد أحداً.

دوك: ـ يجب علينا أن نحل وضع ماريكارمن.

لويس ألبيرتو: ـ ماريكارمن تذهب إلى دير لتكفر عن خطايا في السرقة.

إيفان: ـ أنا لا أضعها في دير. بل أجعلها تحلق شعرها تماماً، وتُذر رماداً في طقس ديني...

غابو: ـ هذا يضيف مزيداً من الصور! تعالوا نبتدع فرقة دينية يكون على أتباعها أن يغطوها بالرماد، ويغطسوها بماء الذهب، ويحلقوا شعرها، ويحملوها على الأكتاف، وسط باقات من الأزهار.

إليسيو: ـ عندما تنزل آمبارو ولا تجد أحداً، تكتشف وجود ماريكارمن وهي تقص شعرها، عندئذ بالذات تصل زمرة المؤمنين وتحملها من أجل تلقينها المذهب الجديد. وهنا يقول الكاتب بالعدل لدون دييغو: «إذا ما أردت حماية هذه المرأة، عليك الزواج بها.»

دوك: ـ عندئذ يفتح دون دييغو الباب، وتكون ألما جالسة في الصالة.

غابو: ـ ولكن سيكون علينا، عند فتح الباب، أن نظهرها مختلفة تماماً. فقد حدث شيء ما. فإذا كانت ترتدي السواد، تظهر الآن بملابس بيضاء؛ وإذا كان شعرها طويلاً، يصير الآن قصيراً؛ وإذا كانت شقراء، يجب جعلها سمراء. فالمرأة الجالسة هناك مختلفة. بل يمكن لها أن تكون ممثلة أخرى.

دوك: ـ وتُخرج ألما تاجاً من الأزهار من حقيبتها.

غابو: ـ وهي تحمل التاج معها لأنها حلمت بما سيحدث.

دوك: ـ عندئذ تأتي آمبارو وتقول: «لا مجال لمزيد من الكلام. هذا الرجل أصيب بالجنون!» ولكن الزواج يكون قد تم. فيقول دون دييغو: «الآن وقد انتهى حل كل شيء، سأذهب لأعيش مع أصدقائي، البواشق البيض.»

غابو: ـ إنه عمل جنوني آخر، ويذهب بنفسه. دون أن يقيدوه. ألا ترون أنه من الأفضل أن تغادر ماريكارمن البيت بعد إتمام إجراءات الزواج وبعد احتجاز دون دييغو في مستشفى المجانين؟ فهكذا يكون بإمكانها أن تتصور أن كل ما جرى لهذا البيت كان بسببها.

سوزانا: ـ ولكي تتخلى عن الوصية.

لويس ألبيرتو: ـ ولماذا لا تعود للسرقة؟

إليسيو: ـ فهي مجرد مخادعة وكل هذا الذي قيل عن تصوفها ليس إلا كذباً. إنها تقضي الفيلم كله وهي تسرق. فهي مصابة بهوس السرقة. وتغادر البيت عندما تعلم أن مانولو هو الوريث الوحيد وأن ألما هي الوصية عليه.

غابو: ـ هذه العودة بها إلى السرقة تروقني. ولكن، هل ترون أن دون دييغو، مهما بلغ به الجنون، سيصل إلى حد التخلي عن ماريكارمن بهذه الطريقة؟

دوك: ـ إنه موغل في الجنون.

غابو: ـ لا، دع الأمر بين معترضتين، وسنبحث فيما بعد عن حل له. فالتعسف له منطقه الخاص. كيف ستهرب بمزيد من المجوهرات دون أي مسوغ لكي يحرموها من الميراث؟

دوك: شيء آخر هو مانولو...

غابو: ـ أجل... سيكون رائعاً أن نجعل مانولو يتكلم كراشد. فمانولو مازال شخصية مطموسة حتى الآن. ولكن الأمر سيكون جيداً. أن نجعل من مانولو أشبه بدون دييغو صغير، متنفذ صغير. فهو يقول لسلفادور: «لا أكاد أصدق يا سلفادور أنك، بالرغم من كل التحذيرات، مازلت تطلق نفير السيارة.» ويرد عليه سلفادور: «آه يا سيدي الصغير، ولكن...» فيقول له مانوليتو: «سوف نعاقبك، لأنه لا يمكن لك أن تبقى على هذه الحال. إذا ما أطلقت نفير السيارة مرة أخرى، فسوف نطردك.» هنا يصبح لدينا مانولو كبير. فكل شخصية تتحدد من خلال طريقتها في الكلام: روسافينا هي من تقول إن ألما هي المرأة الوحيدة التي تشتغل وهي نائمة. ويجب أن تكون حواراتها مثل ضربات السياط.

دوك: ـ ولكن، من المهم إعطاء هذه الجملة لشخصية ثانوية.

غابو: ـ اللهم إلا إذا جعلنا روسافينا تنطق، كلما فتحت فمها، بالحكمة الشعبية، بأن نجعلها تتكلم بالأمثال وحسب.

دوك: ـ وعلينا فوق هذا أن نعرف ما هي الأحلام.

غابو: ـ إنها تبتدع أي حلم دون بنيان متماسك. فهذا يتيح لها هامشاً أوسع في تفسيره.

إيفان: ـ هذه الحلقة الخامسة يجب أن تصبح السادسة؛ والحلقة الرابعة تصبح الخامسة، فمنذ أن تتلقى ألما البرقية وحتى وصول آمبارو...

الجلسة الرابعة عشرة

1987/11/25

دوك: ـ فلنر الطائفة الدينية التي سنبتدعها...

مانولو: ـ أنا فكرت في أن تأخذ ماريكارمن كلاً من روسافينا وبيترا إلى معبد طائفتها، معبد «بوسيدون». هناك عضو من الطائفة يطهر جسد فتاة

جميلة بواسطة تميمة. تحتج روسافينا، وتقول بيترا إنه من الأفضل لهما أن تغادرا. فتقول لها ماريكارمن: «انتظري قليلاً، فعندما يدخل المعلم الأكبر، يتبدل كل شيء.» وللحال تُرفع ستارة ويدخل المعلم الأكبر، يتبعه بوسيدونيان يحملان شموعاً...

غابو: ـ أنا أرى أن هذا المشهد غريبي جداً، بسبب الشموع. هذه الطقوس هي في العادة أكثر بساطة، أكثر توجهاً نحو الطبيعة. لقد كان خطيب ماريكارمن «بوسيدوني» ويرتدي زياً برتقالياً. وماريكارمن ترجع ورأسها حليق، مرتدية عباءة الطائفة البوسيدونية

إليسيو: ـ الخطيب يشارك في الطقوس.

غابو: ـ لا، الخطيب سرق منها كل شيء وبقي في ميامي... منذ المرة الأولى التي نقدم فيها الخطيب يجب رؤية طريقته في اللباس، وما هو لون العباءة، وكيف هي قَصة شعره، وأي نوع من الطوائف هي تلك. يجب وصفه جيداً، لأن المسؤولين عن الإنتاج بحاجة إلى معرفة كل ذلك، وكيف هو، وكم عمره، لأنه شخصية سيكون لها في ما بعد تأثير حاسم على ماريكارمن.

دوك: ـ انظر، عندما تذهب ماريكارمن على دراجتها النارية للقاء به، يجب أن يكون هناك عدة بوسيدونين. وهذا يجري في الحلقة الأولى...

غابو: ـ أنا من أنصار جعلهم يتكلمون الإنكليزية، وأن يمضغ الخطيب لباناً وأن تكلمه هي بإنكليزية متقنة. فالطائفة تأتي من ميامي، ولهذا يبقى هو هناك. إنه مشهد واحد وحسب. وبعد ذلك فليتكلموا بالإسبانية، لكنها ترجع من هناك، ومن هناك تأتي كل مسألة البوسيدونين.

إليسيو: ـ تعود هي حليقة الرأس.

مانولو: ـ وعلى رأسها وشم...

سوزانا: ـ وشم رمز بحري، سمكة أو حربة صيد سمك ثلاثية الشُعب...

غابو: ـ حسن، أهم شيء هنا هو عدم إضاعة فرصة تقديم معلومة ما... وبيترا، وهي بائسة، تنتظر العثور على عناصر مشتركة بين طقوس الطائفة والقداس المسيحي وتسأل إذا ما كانت هناك مناولة فيقال لها لا. ويجب أن

يكون شعار الطائفة: «لن يكون ثمة ليل قط». وفي النهاية تضحي ماريكارمن بنفسها في سبيل الطائفة، فتتوغل في البحر، كي لا يكون هناك ليل قط.

دوك: ـ هذا جيد جداً.

غابو: ـ ويجب أن يكون هناك نشيد مكرس للإله بوسيدون ينشدونه عندما تغطس هي في البحر، في انتحار لا يكون انتحاراً وإنما تكريس للقداسة. وهكذا نتخلص من ماريكارمن بصورة استعراضية، وتظهر عباءتها طافية في البحر...

أندريس: ـ ولا يمكن لروسافينا أن تكون هناك؟

غابو: ـ بلى، وهم يريدون أن يعلنوا ابنها مسيحاً منتظراً. لكن الوليد يكون أنثى، وتحمّل ماريكارمن مسؤولية ذلك لألما.

دوك: ـ من الذي اشتغل النهاية؟

أندريس: ـ أنا لدي الملاحظات...

دوك: ـ اقرأ يا أندريس.

أندريس: ـ آمبارو تخرج من البيت حاملة حقائب بيديها. ألما في المسبح تستمع إلى موسيقى كلاسيكية وتدعو الكلاب للنزول إلى الماء واللعب معها. ألما هي سيدة البيت الآن. آمبارو تمضي في الشوارع مثل امرأة غريبة. يبدأ سماع نشرة الأخبار الصباحية *(oof)* والمذيع نفسه يتحدث عن الغرباء الذين يأتون كل يوم إلى مكسيكو. تتوقف آمبارو قبالة بيت في منطقة سكنية راقية. ومن خلال نوافذ البيت تظهر أسرة تبدأ يوم عملها بمشاهدة التلفزيون بينما هي تتناول الفطور. تقترب آمبارو من البوابة الرئيسية وتقرع الجرس. تفتح لها الباب امرأة. تقول لها آمبارو إنها شاهدت حلماً وإنه يجب ألا يخرج اليوم أحد من البيت، لأنه كان حلماً غريباً جداً، فيه غيوم سوداء يهطل منها مطر قرنفل أحمر. وتوضح أنها تبيع الأحلام. وعلى الصورة المتجمدة تظهر، كخاتمة، الأبيات الأولى من مسرحية *الحياة حلم* لكالديرون دي لا باركا.

غابو: ـ أنا أظن أنها لا تفسر الحلم، بل تقول: «صباح الخير، إنني أبيع

الأحلام.» تقول ذلك كما لو أنه العنوان، ونعرف عندئذ كل ما سيحدث لاحقاً. بقاء ألما في المسبح يبدو لي جيداً، لكن المشهد قصير جداً. فما يجب علينا توضيحه هو خاتمة كل هذا، لأننا لم نفهم بعد. ألما تقول لآمبارو إنها ليست مستقلة بنفسها، وإنها قامت بكل تلك الرحلة وأحضرت كل تلك الأشياء كي تجعل حلم ألما حقيقة مجسدة، وإنها تعرف خاتمة الحلم: يتوجب على آمبارو أن تغادر هذا البيت أو أن تموت.

أندريس: ـ ولكن كل ما يحدث هو حلم حلمت هي به.

غابو: ـ هذا يعني أنه لا يمكن لآمبارو أن تفعل شيئاً مختلفاً عما فعلته، لأن كل ما جرى في هذا البيت كان مرصوداً في أحلام ألما. أو هذه هي الحكاية التي جاءت بها ألما على الأقل. ومن الرائع أن يتحقق ذلك لألما في النهاية، وأن تتمكن من إقناع آمبارو بأنها لم تكن هي نفسها إلا أداة لحلمها. أما ما جرى لها في هونغ كونغ فهو شيء مما يحدث للجميع ويسهل التكهن به.

أندريس: ـ لدي هنا بعض المشاهد المكتوبة عن آمبارو. تمثل بيترا أمام آمبارو، وتسألها هذه:

«هل أنتِ مريضة؟ ماذا أصابك؟»

بيترا: «مرض طويل الأجل يا سيدتي، ولكنني بحمد الله سأشفى عندما تمطر اليوم للمرة الثالثة.»

آمبارو: «لا تخرجي علي الآن بحماقات يا بيترا. عليك الذهاب إلى الطبيب اليوم. من الذي قال لك هذه الحماقة عن المطر؟»

آمبارو تقول لروسافينا إنها ستأخذ بيترا إلى الطبيب، وتطلب منها أن تعد لها الفطور، وتضيف:

«مسألة الطفلة يجب أن نحلها اليوم أيضاً: فإما أن تعملي وإما أن تكوني أماً، ولكن لا يمكن القيام بالأمرين في الوقت نفسه، ولهذا يجب أن نجد دار حضانة للطفلة.»

روسافينا: «إذا كانت هذه هي رغبة السيدة.»

آمبارو: «ابنتك كثيرة البكاء يا روسافينا. سيكون ذلك أفضل لها، ولنا

كذلك, والآن، أحضري لي الفطور. ألم تسمعي يا روسافينا؟»

روسافينا : «المعذرة يا سيدتي، ولكن لدينا أوامر من دون دييغو بعدم تقديم الفطور قبل أن تستيقظ السيدة ألما. مانولو وحده يمكنه أن يتناول الفطور من أجل الذهاب إلى المدرسة.»

آمبارو: «هذا الذي تقولينه هو سخافة كاملة.»

روسافينا : «ولكن عليها أن تروي الأحلام ونحن جميعنا على الريق، وإلا فإن النبوءات لن تتحقق.»

آمبارو: «لا أصدق ما تقولينه.»

سلفادور يطلق نفير السيارة دون أن ينتبه، لكنه ينتفض بذعر ويقول: «هذا النفير سيودي بي إلى الموت»،

غابو: ـ هذا جيد جداً.

أندريس: ـ يتململ مانوليتو على الفور وعندما يريد النهوض توقفه آمبارو وتسأله: «والآن، ما الذي يحدث؟»

مونوليتو: «سلفادور ينبهني ليوصلني إلى المدرسة.»

آمبارو: «لماذا؟ هل تذهب إلى المدرسة في السيارة؟ ومع سائق؟»

روسافينا : «منذ أن مات كل زملائه صارت الحافلة...»

آمبارو: «ما هذه التربية التي يوفرها لك دييغو؟ عليك أن تصير رجلاً عندما تكبر.. قولي لسلفادور يا روسافينا أن يخبر المدرسة بأن مانولو سيذهب منذ الغد إلى المدرسة في الحافلة.»

دوك: هذا جيد.

أندريس: ـ يخرج مانوليتو وعليه ملامح الراحة، وتقول آمبارو لبيترا: «وأنت يا بيترا، أحضري لي الفطور.»

فيقول دون دييغو الذي دخل: «لا يمكنك يا بيترا أن تحضري أي فطور بعد.»

وتكون آمبارو على وشك أن ترد عليه في اللحظة نفسها التي تدخل فيها ألما وتقول: «يمكنك الآن تقديم الفطور يا بيترا.»

آمبارو: «يجب أن أتكلم معك فوراً، دون وجود العاملين أو أشخاص

غرباء. الجميع في هذا البيت فقدوا الحس بالواقع.»

ألما : «أنت لا تصدقينني، أليس كذلك؟ ولكنني حلمت هذه الليلة ببواشق بيضاء تحلق متقلبة كالمجانين في سماء رمادية.»

دون دييغو: «وما الذي يعنيه هذا الحلم يا ألما؟ هل يعني أنه يجب علي عدم الذهاب إلى اجتماع مجلس الإدارة؟ أيعني أنه يجب علي عدم الخروج؟»

ألما : «ربما هو علامة شؤم. فهناك شيء خبيث جداً سيحل بهذه الأسرة.»

آمبارو: «دييغو، عليك ألا تستسلم لتأثير هذه الساحرة.»

ألما : «أنا لستُ ساحرة يا سيدة. إنني مجرد حالمة.»

في الحمام، آمبارو تقول لماريكارمن: «لماذا تبدلتِ كثيراً.»

ماريكارمن: «أنا لم أتبدل، وإنما العالم هو الذي تبدل؛ وديانتنا ستعيد السعادة إلى العالم.»

آمبارو: «أرجوك يا ماريكارمن، كلميني كلاماً له معنى. فالجميع في هذا البيت فقدوا عقولهم.»

ماريكارمن: «هناك معنى عميق في ما أقوله، ولكن الملهمين وحدهم هم القادرون على فهمه.»

آمبارو: «حماقات، إنها محض حماقات.»

ماريكارمن: «أنت كنت تفكرين دوماً في أنني مجنونة. وكنتِ دائماً تفضلين أنخل، وبعد ذلك صرت تكرسين كل وقتك لمانولو.»

آمبارو مبتسمة: «لا يا صغيرتي العزيزة، كل ما في الأمر هو أنك كنت غيورة على الدوام.»

ماريكارمن: «لماذا استدعيتني؟»

آمبارو: «إنني بحاجة إلى مساعدتك. أظن أن أباك قد تحول إلى ألعوبة بيد هذه المرأة.»

ماريكارمن: «ألما تملك لهيب النار الأبدية.»

آمبارو: «أنا أرى أنها قد وضعت عينها على أموالنا.»

دوك: ـ على أموال دييغو...

أندريس: ـ وتواصل آمبارو الكلام: «لم تعودي طفلة يا ماريكارمن، عليك أن تفهمي بأن هناك مصالح كثيرة لأسرتنا. ستكونين وريثة ثروة ضخمة، وهذه المرأة ستنتزع منا آخر فلس لدينا ولن أسمح بحدوث ذلك.»

ماريكارمن: «لا تهمني الأشياء المادية يا عمتي.»

آمبارو: «وأولئك الرهبان الذين تورطتِ معهم لا يهتمون إلا بأموالك وحسب. العالم أكثر فساداً مما تتصورين.»

ماريكارمن: «أعرف ذلك، ولهذا السبب بالذات سأضحي بنفسي من أجل هذا العالم، من أجل تغييره.»

تطلق آمبارو صرخة يائسة. وتساعدها ماريكارمن في تثبيت أزرار ثوب أحمر وتقول لها: «يجب ألا تلبسي هذا الثوب، وإنما عليك أن تستخدمي ألواناً هادئة مثل الأزرق السماوي، أو الأخضر البحري، أو الأبيض الرملي. فهكذا فقط تتوصلين إلى الطمأنينة.»

آمبارو: «تراودني رغبة لا كابح لها في شنقك. لا يمكنك أن تتصوري الجهد الذي علي أن أبذله لأمنع نفسي من خنقك الآن بالذات.»

غابو: ـ وخنق جميع من في هذا البيت! فالجميع في هذه اللحظة هم مجانين. لا يوجد بينهم عاقل واحد.

أندريس: ـ آمبارو: «اصمتي يا ماريكارمن.»

ماريكارمن: «لقد قلت لك ذلك يا عمتي. قلت لكِ ألا تلبسي الثوب الأحمر».

آمبارو: «اخرجي من هنا الآن، انصرفي من هنا، انصرفي إلى الجحيم.»

فتقول ماريكارمن وهي خارجة: «عنفك لم يعد يؤذيني. فأنا جاهزة من أجل الرحلة إلى الخلود.»

دوك: ـ هذا جيد.

أندريس: ـ عندما يكون دون دييغو وآمبارو على وشك الخروج إلى الاجتماع، تقول آمبارو لألما: «عندما أرجع إلى هنا، لا أريد أن أرى وجهك يا سيدتي. خذي من فضلك كل أشيائك وانصرفي من حيث جئتِ.»

دوك: ـ أتقول ذلك أمام دييغو؟

أندريس: ـ أجل، فيعترض دييغو: «بأي سلطة تتكلمين بهذه الصورة مع الماء؟ أنا سيد هذا البيت، ويمكن أن يبقى هنا أو ينصرف من هنا من أريده أنا. أما أنتِ فلستِ في وضع يتيح لك إصدار هذه الأوامر.»

أمبارو: «هذا سنبحثه فيما بعد يا دييغو. ولنذهب الآن، فقد تأخر الوقت.»

دوك: ـ الحوار جيد.

غابو: ـ يخطر لي أمر آخر... لماذا لا تبقى معلمة مانوليتو في مستشفى المجانين منذ وقوع الحادث؟ فإصابتها بالجنون أفضل من تشوهها. ويذهب دون دييغو لزيارتها ويقوم باتصالات مع الطبيب، ويصبح صديقاً للمجانين والمحسن إلى مستشفى المجانين.

إليسيو: ـ تماماً.

الجلسة الخامسة عشرة
1987/11/26

غابو: ـ فلنُعد النظر في بعض الأمور السابقة. هناك أنخل مثلاً، الشيء الوحيد المهم في هذه الشخصية هو موتها، لأننا قدمنا له جميلاً بذلك. أما ما تبقى فهو مجرد أبله بلا لون ولا طعم ولا حرارة. وانظروا إلى كل ما كان عليه.

دوك: ـ هذا يفرض علينا إبراز صورة الشخصية. يجب أن يكون جميلاً جداً.

سوزانا: ـ أنا أتصور الشقراء تدير ظهرها في مشهد موته، بينما يدير هو وجهه. وتكون هي بثوب يكشف عن جزء كبير من ظهرها.

غابو: ـ ولكن هذا يقرره المخرج. أعني إذا كانت الشقراء ستدير ظهرها أم وجهها. أما ما يتوجب رؤيته فهو قتل أنخل.

دوك: ـ وروسافينا يجب أن تتكلم أكثر. وإلا فإن الشيء الوحيد الذي تفعله هو صعود الدرج ونزوله.

غابو: ـ يجب أن نضع شيئاً في يدها كلما نزلت الدرج، وأن يكون شيئاً فريداً... صحيح، فكل الشخصيات تتكلم بالطريقة نفسها، بالنبرة نفسها. جميعهم يتكلمون من أجل الإخبار، وهذا جيد، ولكن لا بد أن يكون لكل واحد منهم صوته الخاص.

دوك: ـ أجل، يجب أن يتكلم كل واحد منهم بصورة خاصة جداً، وبمفردات خاصة.

إيفان: ـ وكم من الوقت انقضى على حَبَل روسافينا حتى هذا الوقت؟ ستة شهور؟

سوزانا: ـ لا، لقد انقضت الشهور التسعة.

غابو: ـ وهو زمن كاف للإصابة بالجنون.

سوزانا: ـ أنا أفضل، لدى رجوع ماريكارمن وخروج روسافينا لاستقبالها، أن تقول لها ماريكارمن باسمة: «تبدين على ما يرام يا أختاه. كل ملابسي لك.»

دوك: ـ هذا يعجبني.

سوزانا: ـ فتلمس روسافينا بطنها وتقول: «آه يا صغيري، حتى أكثرهم عجزاً في هذا البيت ليس إلا بهلواناً! ستولد في مستشفى للمجانين يا قلبي.»

غابو: ـ هذه طريقة مكسيكية كاملة في الكلام! وأنا أظن أن دون دييغو، حين يرى ماريكارمن، ينفعل ويناديها بالمجنونة. تصوروا الحالة التي تأتي بها: رأسها حليق تماماً، ترتدي عباءة صفراء وتكون حافية القدمين. هل قالت ماريكارمن في مكان ما إن خطيبها قد سرق المجوهرات وخان الطائفة؟

مانولو: ـ لا.

غابو: ـ يجب أن تقول ذلك لأبيها أو لأحد ما، عليها في مكان ما أن تقول إن خطيبها، حين وجد المجوهرات بحوزته، خان بوسيدون، فترك شعره ينمو ومضى. أما هي فقد بقيت في الطائفة لتتطهر. ولهذا أرادت أن تسهم في

إنجاب المسيح الصغير، لكنها حين لا تتمكن من عمل ذلك تضحي بنفسها أخيراً. بما أن الطائفة من اختراعنا، فإننا نستطيع أن ننجز الوقائع أولاً وبعد ذلك نختلق تعاليمها.

دوك: ـ أنا أرى أنه علينا أن ننجز مخططاً جديداً لأن كل شيء بدأ ينقلب رأساً على عقب...

غابو: ـ يمكن لأحدنا أن يفعل ما يشاء، ولكن ضمن المخطط، لأن هذا التزام قبلنا به جميعنا. انظر، لقد أدخلت سوزانا كل ما خطر لها، ولكنها لم تخرج عن المخطط. فالمسألة في ما فعلته سوزانا هي في الحرارة، أما البناء فمتيبس. المسألة إذن هي في أن تكون حرارة العمل أكثر أو أقل... لماذا لا نرى ما الذي لدى أندريس؟

أندريس: ـ في البيت، بينما بيترا تتضرع من أجل اليوم الماطر الثالث، روسافينا تغطي طفلتها التي تنام في السرير بعباءتها الصفراء الخاصة بطائفة بوسيدون وتطلب من بيترا بأن تقوم بالمغاطس المهبلية بماء البحر مثلما وصفها لها المعلم الأكبر. وتقول لها انظري كم هي جميلة الطفلة، وإنها لولا التعميد بماء البحر لخرجت مثل أبيها. يُسمع شخير ألما، وسلفادور يدخن مثل قاطرة. الطفلة تبدأ بالبكاء مع الشخير وتركض روسافينا لتضع قطناً في أذني سلفادور. تبكي بيترا وهي جاثية قبالة المذبح. وروسافينا تقول إنه عليها أن تغادر من هناك، وإن سلفادور يتحول إلى عاجز بهذا الشخير، وإن صبر بيترا سينفجر من كثرة الانتظار. تبدأ بحزم أمتعتها وتقول إنه من الأفضل العمل بنصيحة المعلم الأكبر والبحث عن مدينة يهطل فيها المطر ثلاث مرات ويمكن إقامة معبد بوسيدون فيها. تخرجان ويضيء وميض برق الغرفة.

غابو: ـ يبدو لي أنكم بدأتم تنسون المخطط.

دوك: ـ كنتُ أظن أن بيترا وروسافينا وسلفادور والطفلة يذهبون، حسب ما هو وارد في المخطط...

غابو: ـ أجل، ولكن بدافع الرعب. كنا قد قررنا أن سلفادور هو الشخص الوحيد صافي الذهن في هذا البيت، وأنه ينتبه إلى أن الموت قد دخل بطريقة ما. يمكن لروسافينا أن تبقى مع الطفلة ضمن الطائفة دون أن

تطالبها هذه بشيء. لقد كان علينا أن نحدد مصير ماريكارمن لأنها وريثة، أما روسافينا فليس هناك من يطالبها بشيء.

أندريس: ـ ولكن، هل سيتركها سلفادور؟

غابو: ـ إنه مذعور إلى حد سيغادر معه في منتصف الليل متخفياً. وأنت يا دوك، لماذا أنت فاتر الهمة في العمل مع أبنائك؟

دوك: ـ لا، كل ما في الأمر أنني متعب.

غابو: ـ ليس هناك ما هو متعَب أكثر من برازيلي متعب. حسن، سنلتقي هنا إذن في الساعة التاسعة من صباح الغد.

الجلسة السادسة عشرة
1987/11/27

غابو: ـ ما رأيكم لو بدأنا بماريكارمن وهي تروي قصتها للجمهور ومحاولتها بعد ذلك إقناع الجمهور بمعتقدات طائفتها؟

إليسيو: ـ وهنا يمكننا أن نتحدث عن خطيبها وكل شيء.

غابو: ـ ويمكننا مواصلة رواية ماريكارمن حتى الحفل الديني الشرقي. هذا يعني أن يكون صوت ماريكارمن هو راوية طقوس الاحتفال حتى لا نكون مضطرين إلى تقديم مزيد من الشروح.

دوك: ـ هذه هي الجلسة الأخيرة أيها السادة. لا تخرجوا عن المخطط. فلنذهب إلى ألما وبيترا وسلفادور الذين هم في البيت. بيترا لا توافق على ذهاب روسافينا إلى الاحتفال وسلفادور مذعور.

مانولو: ـ أنا أرى أن ماريكارمن تأخذ روسافينا خفية، من دون دونيا بيترا.

إليسيو: ـ أجل، ويذهب سلفادور لإنقاذ ابنته، يصل مثل بهيمة. إن بانتشو بييا هو من يصل إلى هناك! وبما أن الأسماء تؤثر في الأمور... فقد جعلنا من

ألما روح الرب، ومن **أنخل** ملاك ساقط، ونحن نحول الآن **سلفادور إلى** منقذ حقيقي للطفلة.

غابو: ـ تذهب بيترا إذن مع سلفادور وروسافينا والطفلة ونخرج من كل هذه الدوامة. وبيترا تبدو سعيدة لأنهم ذاهبون إلى بلد يهطل فيه المطر بكثرة.

دوك: ـ أنا أرى أن بقاء ألما وحدها في البيت هو أمر جيد. ولكنه سيئ أيضاً لأن...

إليسيو: ـ ألم نقل من قبل إن حلم حياتها كان يتمثل في امتلاك بيت مثل هذا البيت وطفل مثل مانولو، وأن تتصور أنها أمه وتقول له كلمات لطيفة؟ تقول له: «سترى الطيور التي ستأتي» وهكذا...

غابو: ـ منطقية هذا العمل هي أن تبقى فعلاً وحدها في البيت مع مانوليتو وتحتله.

دوك: ـ أجل، فأول شخص تكلمه عندما تصل إلى البيت هو مانوليتو.

غابو: ـ أضف إلى ذلك أن مانوليتو هو عنصر شقاق بين آمبارو وألما. إنه يضفي الحيوية على كل شيء، لأنه يبدأ بفتح العلب.

دوك: ـ حسن. أنت يا مانولو تتقن تدمير المخططات. ما رأيك بالورشة؟

مانولو: ـ تخيل! أنا لستُ نتاج التلفزيون، ولم أكتب في حياتي مخططاً واحداً قط. إنني أستند إلى فكرة، وفي أحيان كثيرة أفعل ذلك بناء على تكليف، فأصنع مشهداً ثم آخر وفي المشهد الثالث يكون علي أن أعود إلى الوراء. أظن أن الورشة قد ساعدتني كثيراً في المهنة، في الانضباط، وقبل كل ذلك في النظر إلى التلفزيون نظرة أخرى.

غابو: ـ من الحماقة عدم أخذ التلفزيون على محمل الجد. فالتلفزيون غير جيد لأنهم لم يأخذوه على محمل الجد.

مانولو: ـ طبعاً.

سوزانا: ـ أما أنا فكانت الورشة تجربة رهيبة بالنسبة لي. ففضلاً عن إعمال التفكير، يكون على أحدنا أن يصارع كل يوم ضد القلق وأن يواسي أنانيته كلما رفضوا له فكرة.

غابو: ـ الإبداع الجماعي جيد في السينما وفي التلفزيون على السواء. لكنني لا أستطيع تخيله في الرواية. ففي الراوية يفلت أحدنا الأحشاء وحده.

سوزانا: ـ لقد كان الأمر صعباً بالنسبة إلي، لكنني أظنه جيداً: الخروج من الوحدة إلى طريق الجماعية.

غابو: ـ أنا أظن أننا نبالغ في ورشة من تسعة أشخاص، ولكن المهم هو العملية. أنا أرى أنكم قمتم بأكثر مما كان متصوراً. فما كان لنا أن نفكر في القصة نفسها لو لم تكن هناك أخطاء من الجميع. ولهذا أقول لكم إن هناك مشاركة أكثر مما يبدو لنا للوهلة الأولى، كما أنكم تعلمتم أكثر مما يبدو للوهلة الأولى. ليس هناك ما يمتعني أكثر من هذا. فعندما أكون مستنزفاً وأدخل الورشة، أشعر على الفور بالراحة.

دوك: ـ هل انتهينا؟

غابو: ـ لقد انتهى هذا العمل.

الملخص النهائي

غابو

وصلت السيدة ألما كريتشمير إلى هذا البيت دون سواه لسبب بسيط جداً يبعث الهلع في النفس: فقد حلمت به طوبة طوبة، عدة مرات، وفي ظروف شديدة التنوع. بل إن ألما، وقبل أن يُشيد البيت وفق الذوق القرطبي لصاحبه السيد دييغو موران، كانت قد حلمت به في ذلك المساء الرهيب الذي وقع فيه زلزال عام *1957*، ولم تستطع يومذاك العمارةُ التي انهارت فوقها مثل كلّة أن توقظها من قيلولتها. وبعد ثلاثين سنة من بقائها على قيد الحياة، وبالتحديد في صباح أحد أيام شهر آذار *1987*، رأت ألما أن الوقت قد حان لتتمتع بما كانت تتلهف إليه.

كان قد عاودها في الليلة السابقة الحلم بذلك البيت المثالي، إنما كانت تحوم فوقه هذه المرة عصافير جنة تطير بالمقلوب، وفسرت هي الرمز على أنه إنذار واضح بمأساة ستحدث. وضعت في حقيبة يدوية الأشياء التي رأت أنها ضرورية، وتركت قدميها تقودانها دون تعجل إلى المنزل نفسه. تعرفتْ عليه من النظرة الأولى. فقد كان مطابقاً تماماً لذاك الذي شيدته في هذيانات أحلامها المتتالية واللجوجة. فخلال ثلاثة عقود من العمل دون راحة، وهي نائمة، وظفتْ ألما ما يكفي من الرقاد الهادئ والعميق لترتب في مخيلتها بناء حديقة مماثلة تماماً للحديقة التي تراها مزهرة الآن، وبركة سباحة مطابقة بالكامل للتي اكتشفت وجودها للتو في الفناء الداخلي، ودفيئة تعبق بالروائح الشذية نفسها التي تشمها في هذا الصباح المحتوم الذي قررت فيه أن تحقق أخيراً أغلى حلم في حياتها.

لكن عصافير الجنة كانت على حق: فالبيت مسكون. ومن تسكنه هي أسرة موران المحافظة، لا أقل ولا أكثر، المشهورة في المدينة بأسرها ومحط حسد الجميع. فرب الأسرة، دون دييغو، هاجر من إسبانيا إلى أمريكا

في العام *1939*، حين كانت آخر قذائف الحرب الأهلية الإسبانية ما تزال تصم أذنيه. وتمكن بالعرق والجهد من جمع ثروة راسخة وتأسيس أسرة وفق قناعاته وعلى شاكلته. وقد أنجبت له زوجته المعبودة، دونيا كارمن، ثلاثة أبناء أصحاء، ودفعتْ مقابل ذلك ثمناً لا يعوض هو حياتها: فقد ماتت أثناء المخاض عام *1978*، دون أن يتاح لها الوقت إلا لسماع بكاء جلادها البريء: مانوليتو. وقد كان أنخل، الابن الأكبر، هو الذراع اليمنى لدون دييغو في صفقاته المزدهرة ـ ولكنه لم يكن ابنه المفضل ـ لأن ماريكارمن وحدها، بشقاوات سنوات عمرها الثماني عشرة المدللة، هي القادرة على تحقيق نزواتها دون عقبات. لقد أرادت الحصول على دراجة نارية، فاشترى لها دون دييغو أغلى دراجة في سوق طوكيو؛ ورغبت في هجر دراستها، فأهدى إليها دون دييغو أرجوحة نوم من مدغشقر كي تنام القيلولة دون همّ؛ ورغبت في اقتناء فرشة ذات حشوة سائلة، فأمر دون دييغو بأن يملؤوها لها بماء من الدانوب ـ وكل ذلك مقابل أن يكون له قرار الموافقة، حسب القاعدة الإسبانية النزوية، على الرجل الذي سيتقدم لطلب يد الفتاة للزواج.

وكان يمكن لسلطة دون دييغو أن تكون كاملة لولا وجود العمة آمبارو. المرأة العصرية، البرغماتية، المبادرة، التي تلقت تربية وفق الأسس الرومانية. إنها كتلة فريدة من الصرامة: فعلى امتداد سنوات من الجهود المتواصلة، تعلمت آمبارو موران المرهوبة أن هناك لكل شيء، كل شيء على الإطلاق، قيمة مضافة على تكلفته، لأن ثمن كل شيء لا يُدفع بالمال وحسب، وإنما بالحياة أيضاً. وهكذا، وبحِدّة مماثلة، كانت آمبارو تؤنب أخاها الوحيد على التربية من دون تربية التي غرسها في رأس ابنته ماريكارمن المجنون، وعلى نظام الاتزان الذي فرضه على أنخل الكفء. وكانت آمبارو، كما لو أن ذلك كله لا يكفي، تملك واحداً وثلاثين بالمئة من أسهم شركة موران. وإذا كانت قد تركت لأخيها رئاسة الشركة، وهو لا يكاد يملك إلا عشرين بالمئة من الأسهم، فإنما فعلت ذلك لأنها تحبه كثيراً في أعماقها، بل إنها تحبه كثيراً إلى حد هي مستعدة معه لعمل أي شيء من

أجله في هذا العالم الذي يمكن فيه حدوث أي شيء، بما في ذلك أن يطرق أحدهم باب بيت ويقول فجأة إنه يبيع الأحلام. وعندما وصلت ألما إلى حديقة آل موران وقالت إنه لا يمكن لأحد أن يخرج من البيت هذا الصباح، لأنها رأت في حلمها عصافير جنة، كانت آمبارو مسافرة في رحلة حول العالم، ونحمد الله على ذلك، لأنه لولا سفرها لما كان لهذا المسلسل أن يستمر أكثر من جولة صراع واحدة.

كانت ألما مصممة على خوض الصراع بقسوة، والحلم ليلاً ونهاراً إذا اقتضى الأمر، لكي تعيش نوماً في هذا البيت الذي حلمت به شبراً شبراً. وكانت مستعدة لمشاطرة الآخرين حلمها، شريطة أن تتحقق النبوءات التي تعلمت حلّ ألغازها على امتداد ثلاثين سنة من السهر. لم تكن ألما روحاً متوحدة، بالرغم من توافر أسباب ممتازة لأن تكون كذلك: فقد كانت ترغب على الدوام في أن تعيش مع رفقة، ولنقل مع طفل. طفل مثل كل أطفال العالم، مثل الطفل الذي لم تستطع إنجابه قط بسبب، وبفضل، ذلك الزلزال الكابوسي الذي سحق كل أحبائها. وهناك في البيت طفل حقاً: إنه مانوليتو. لقد رأته من النافذة وهو يفتح هدايا عيد ميلاده، وتصورته على أنه أمير أرقها الأزرق تماماً. وكان مجيء الحافلة المدرسية عندئذ هو الذي كشف لها رمز طيور الجنة الغامض: ففي لحظة إلهام، أحست ألما بأن الطفل معرض لخطر الموت وأنه يجب ألا يصعد إلى تلك الحافلة مهما كلف الأمر. وقد اعتبرها الجميع مجنونة.

طردها أنخل إلى الشارع عندما هزت ألما إصبعها محذرة دون دييغو ـ وكان ذاهباً إلى المطار للقيام برحلة عمل سريعة ـ وقالت له إنه عليه ألا يتحدى غضب طيور الجنة بالتحليق في طائر فولاذي. وأحس سلفادور، سائق دون دييغو قليل الكلام، بانقلاب في معدته عندما طلبت منه الغريبة، وهو يتوجه نحو بوابة الخروج، أن يتوخى الحذر من إشارات المرور، لأنها حلمت بطيور الجنة، وهو ما يمكن أن يعني في حالته أن سائقاً آخر قد يتجاوز النور الأحمر، في الوقت الذي يمر هو فيه واثقاً من الضوء الأخضر. ولم تولها

الخادمة الشابة روسافينا أدنى اهتمام ـ حتى اللحظة التي كانت توشك فيها على إغلاق الباب الخارجي ـ عندما تنبأت ألما بابتسامة متواطئة بأن الفتاة ستكون أماً لمولود ذكر، لأنها حلمت بطيور جنة. بيترا وحدها، خادمة آل موران المسنة والمريضة، أحست بالفضول للتحدث مع المرأة المجهولة حين علمت، من ابنتها روسافينا، بأن السيدة تقول إنها تبيع الأحلام. ومقابل لفتة الثقة هذه، أكدت ألما لبيترا أنها ستحلم لها هذه الليلة بدواء لدائها الذي لا شفاء منه. وإن لم يكن هذا كافياً، فقد، ساعدتها بخبرتها في صنع الحلويات العالمية لإعداد الحلوى لحفلة عيد ميلاد مانوليتو.

أما ماريكارمن ـ التي تنام، كعادتها، حتى الضحى ـ فنزلت راكضة لتناول الفطور. لأنها كانت قد تعهدت بأن تذهب لوضع أزهار على قبر أمها: لقد كانت حفلة مانوليتو مصبوغة بالحداد بطريقة ما على الدوام، لأنها تتوافق مع ذكرى موت الأم دونيا كارمن. ولم تكد ماريكارمن تنتبه، في تسرعها، إلى وجود الغريبة الخدوم. «هذه الفتاة لن تذهب إلى المقبرة»، تنبأت ألما بذلك حين رأت ماريكارمن تنطلق على دراجتها النارية الجديدة، متوجهة إلى مكاتب أخيها الذي ترك لها خبراً بأنه يريد أن يتحدث معها في أمر مستعجل.

وقد أقرت بيترا: «لا يمكن أن يخطر أي شيء آخر لماريكارمن، بما أنكِ قد حلمتِ بطيور الجنة...»

وقالت بيترا لنفسها إنه يمكن لهذه المرأة أن تكون مجنونة، لكنها لطيفة دون ريب. وكان ما جرى هو أن سلفادور خرق في ذلك اليوم كل إشارات المرور دون أن يتعرض لأي أذى. وأن روسافينا قالت لبيترا إنها لا تكاد تملك ملابس لمولود ذكر في سلة احتياجات الوليد. وأن ماريكارمن أخلت بوعدها ولم تذهب إلى المقبرة حين وجدت أخاها أنخل يحمّلها مسؤولية اختفاء حلية نفيسة من مجوهرات الأسرة. وأن دون دييغو قد ألغى رحلته في الطائرة في اللحظة الأخيرة، وذهب لإحضار مانوليتو من المدرسة قبل انتهاء الدروس. وجميعهم فعلوا ذلك «تحسباً... فلعل وعسى»، ربما بصورة غير واعية، لكنهم فعلوه. وبفضل

هذا التشكك، قيض لمانوليتو أن يولد من جديد في يوم عيد ميلاده.

فقد توالت الأحداث كما يلي: ذهب الأب وابنه من المدرسة لزيارة قبر دونيا كارمن المتوفاة دون أن يحملا أزهاراً. ولانزعاجه من عدم مجيء ماريكارمن، رجع دون دييغو إلى البيت ووقع أول صدام له مع الفتاة، على امتداد ثمانية عشر عاماً من الدلال غير المحدود. وقد بلغ غضب السيد موران أقصاه، عندما وجد أن أمره لم يُنفذ: فالمنجمة الغريبة لم تبق في البيت وحسب وإنما كانت تسلي الأطفال كذلك، بل والمهرجين أيضاً، برواية قصص عجيبة لا تنتهي.

فأمر دون دييغو روسافينا: «فلتنصرف من هنا عندما تنتهي» ثم أضاف: «أعطها بعض النقود ولتغادر هذا البيت.» وردت الخادمة: «إنها لا تريد شيئاً يا سيدي، لا تريد إلا النوم بهدوء.» وبعد عشرين دقيقة من ذلك، خرجت ألما من البيت، من الجهة الخلفية، بصمت. وبعد قليل، هز خبر رهيب ضمير أسرة موران: فمثلما أنذرت طيور الجنة تماماً، تعطلت مكابح الحافلة التي تحمل التلاميذ إلى حفلة مانوليتو ـ هناك في رابية روما ـ واشتعلت في حريق مشؤوم احترق فيه ثمانية وعشرون طفلاً يضجون بالحياة.

«أين هي هذه المرأة؟»، صرخ دون دييغو: «ابحثوا عنها ولو كانت تحت الأرض! يجب أن تجدوها مهما كان الثمن!»

وسيكون الثمن هو البيت.

في صباح اليوم التالي، رجعت ألما بالعلاج الذي وعدت به السيدة الطيبة بيترا. فقد كان تفسير حلمها الأخير واضحاً وشفافاً: ستتبدل حياة الخادمة العجوز عندما يهطل المطر ثلاثة أيام متوالية. وحين علم دون دييغو بخبر عودة الحالمة، احتضنها دون أن يعير اهتماماً للثمن الذي سيكلفه إياه ذلك الاتفاق الفريد. قال لها وهو يشدّ على يدها: «يسعدني جداً أن أتعرف على الشخص الوحيد في هذا العالم الذي يعمل نائماً.»

أُنزلت ألما في الغرفة الوحيدة الشاغرة: وهي حجرة رطبة، بلا خدمات صحية، غير مناسبة للنوم وغير مناسبة بالتالي للحلم. وكان أن حلمت الحالمة

الألمانية عندئذ بأنه عليها عدم مواصلة الحلم في هذه الغرفة. وعلمت أنه لم يبق أمامها خيار آخر: فمن أجل تحسين مخدعها، عليها أولاً أن تُفرغ إحدى الغرف. كغرفة ماريكارمن مثلاً التي فيها تلك الفرشة الرائعة المملوءة بماء الدانوب. وقد تمكنت منذ هذا الوقت المبكر من الوقوف على أرضية صلبة، على الأقل: ففي كل صباح، وقبل تذوق أي لقمة من الطعام ـ لأن قدراتها لا تكون فعالة إلا على الريق ـ كانت تروي حلم اليوم، وتقدم تفسيرها له وفق ما يتناسب مع كل شخص: فالحلم ببارابان صيني يطفو في نهر من الزجاج المطحون يمكن له أن يعني بالنسبة إلى دون دييغو إلغاء صفقة تجارية، وأن يعني لبيترا قضاء ثلاثة أيام من الراحة المطلقة. ورؤية كلبين صينيين ينبحان على القمر يمكن أن يعني لسلفادور رقماً رابحاً في اليانصيب الوطني، ولمانوليتو مفتاح السر في امتحان الحساب. ويمكن لخمسة ببغاوات أندونيسية تنقر صينية فضية أن ترمز إلى تأثير خبيث يلحق بماريكارمن من دائرة صداقاتها، وإلى أن الطفل الذي ستنجبه روسافينا سيكون أزرق العينين.

أما أنخل، فهو الوحيد الذي لم يكن هناك أي شيء في الأحلام يعنيه، لأن الشاب موران أعلن عداء لا هوادة فيه لألما. وكانت لديه حجج راسخة لتفسير كل ذلك الغضب. فقد بدأت ألما بالتأثير على القرارات الاستراتيجية والتكتيكية للشركة، وكان دون دييغو يثق ثقة عمياء وخطرة بالرموز التي تكشف عنها المنجمة. فقد باع السيد الرئيس، بثمن ألعاب، ودون تكليف من مجلس الإدارة، أسطول طائرات الشركة لحديقةِ ألعاب محلية، وكانت حجته في ذلك أن سمكتين طيارتين قد سقطتا في كأس نبيذ مثلج. وإذا كان هذا قليلاً، فقد مضى أبعد من ذلك، إذ وظف مبلغاً محترماً من المال لتشغيل مصنع حلوى لوز في مستشفى المجانين. وفي أحد الأيام، حلمت الألمانية بأنها قد ضاعت بين تروس ساعة وتنبأت بأن ماريكارمن في ورطة. فسرقة المجوهرات له تفسير غامض: الفتاة على علاقة حب خفية مع وغد من الدرجة الرابعة، أقنعها بحجج دون جوانية تافهة بأنه عليها أن تسرق العقد الذي لم يلبسه أحد منذ موت دونيا كارمن.

وكانت ماريكارمن المفتونة بذكاء معذبها المعبود (بالمعنى الحرفي لكلمة معذب)، وتسلطه وحتى خبثه، قد صممت على سرقة أهرامات مصر إذا اقتضى الأمر لمجرد أن تبقى إلى جانبه. وبعد أن كان أنخل الآن على وشك كشف الخدعة، صار عليها أن يدبر، بأسرع ما يمكن، نسخة مقلدة من العقد. استشارا مزيف حلي، وعندما سمعت ماريكارمن أن الحلية متميزة ولا سبيل بكل بساطة إلى تقليدها، أحست بأنه قد حُكم عليها بالعذاب وهي في الحياة، وأنه لن يكون هناك شيء في الدنيا قادر على تهدئة دون دييغو أو إنقاذها من عقاب العمة آمبارو. لا يمكن إلا لألما أن تخرجها من ذلك الكابوس. وللمرة الأولى كانت رموز الألمانية الغائمة عصية على التفسير. والشيء الواضح الوحيد الذي استطاعت الخروج به عندما استشارتها ماريكارمن هو أنه على الفتاة أن تغادر البيت بأسرع ما يمكن ـ وأن تحمل معها كل ما يمكنها حمله من المجوهرات ـ وأن تخضع لإملاءات قَدَرٍ لم يعد محكوماً بقوانين هذا العالم العقلانية وإنما بتفويض القلب المتغطرس. وقد كانت الفرشة التي تضم في أحشائها جزءاً من الدانوب، إنذاراً مسبقاً.

هربت ماريكارمن في تلك الليلة بالذات من الباب الخلفي، مثل لص سينمائي، ونقلت ألما أمتعتها القليلة إلى غرفة النوم الشبابية والمريحة التي كانت تشغلها الهاربة. ولم تزد مأساة ماريكارمن دون دييغو إلا تقرباً من أحضان ألما، وشيئاً فشيئاً راحت تتضح بينهما مشاعر تبدو كأنها الحب. لكنها لم تكن حباً.

وبينما هو على وشك أن يفقد زمام الأمور، وتحت ضغط مطالب أعضاء مجلس إدارة شركة موران ـ الذين يطالبون بالحجز القضائي ـ، حاول أنخل أن يتفاوض مع الألمانية. «كم تريدين مقابل مغادرتك هذا البيت؟»، قال لها ذلك وهو يقدم لها شيكاً على بياض لتكتب المبلغ الذي تستحقه أحلامها.

فردت عليه ألما: «ما أريده هو حجرتك.»، وواصلت حياكة كنزة شتائية لمعبودها مانوليتو الصغير.

تعاقد أنخل مع تحري مجرب. وأدت التحريات إلى المعلومات التالية: ألما

كريتشمير، هي بالفعل من تدعي أنها تكونها، ونقطة الاختلاف الوحيدة هي أنها كانت قد ماتت، مع كل أفراد أسرتها، في زلزال عام 1957، مدفونة تحت أنقاض المبنى الوحيد الذي انهار في المدينة. دفع العجز أنخل إلى حافة الجنون، وأعمته حماقة التحري الذي تأثر بالحالمة وانحاز إليها نهائياً، فرجع إلى البيت وواجه ألما دون تروٍ.

قال لها أنخل بغطرسة:

«ليس لك أي حق لأنك ميتة!»

«الميت هو أنت»، ردت عليه ألما بهدوء، وأضافت: «لقد حلمتُ بذلك.»

وبالفعل، في هذه الليلة بالذات مات رجل الأعمال الشاب أنخل موران بالرصاص في أحد كباريهات المدينة على يد امرأة شقراء بلاتينية لا نعرف عنها شيئاً في هذه القصة، لأن أنخل كان قد اعتاد ارتكاب الآثام من وراء ظهر دون دييغو. فقد كشف موت أنخل النقاب عن صفقات غير نظيفة تجري تحت واجهة الشركة. ولم تتوقف الصحافة وأخبار التلفزيون عن الحديث في القضية مبدية الشماتة في أخبار فضائحية راحت تهدد بتقويض سمعة، وبالتالي ثروة، آل موران. انتهزت ألما تلك الفوضى لتنتقل إلى حجرة القتيل، وهي المرحلة الثانية من خطتها للاستيلاء على البيت. وقد كانت الغرفة أكثر راحة من غرفة ماريكارمن، إنما أقل راحة من غرفة دون دييغو، وأقل بكثير من غرفة آمبارو. ولكنها ستصل شيئاً فشيئاً، وخطوة خطوة، إلى هدفها المنشود. ولم يكن دون دييغو بحاجة إلى التفكير السليم قط مثلما هو بحاجة إليه الآن.

وبنشاط غير معهود، وقف السيد الرئيس على رأس شركته، تساعده عن قرب مستشارته الوحيدة التي يؤمن بها: وهي ألما بالطبع. واستمع أعضاء مجلس الإدارة مذهولين لتجاوزات القبطان العجوز الهذيانية الذي يقف في مقدمة السفينة المشرفة على الغرق، وما يزال يرى إشارات مواتية في أفق بلا آمال. والأسوأ هو أن أياً من ملاحيه لم يكن يفهم شيئاً من تلك الأصوات الآمرة التي تتحدث عن بُسط طائرة وكواكب خزفية، وتقر إحداثيات الكارثة باستعارات مبهمة.

«عسى أن يبعث الله آمبارو لتحمينا»، هذا ما كان يقوله رجال الأعمال أولئك في ممرات الشركة. ومتأثرة بخبر موت أنخل، رجعت ماريكارمن من ميامي، حيث كانت قد ذهبت لتتهي جلجلتها الغرامية. أو أن ما رجع بالأحرى هو ما تبقى من ماريكارمن. فقد جاءت حافية، بقدمين تدربتا على المشي فوق أحجار متوقدة، مرتدية عباءة برتقالية مخيطة باليد، وكانت تتكلم برموز غامضة تجعلها تستحق بجدارة قضاء فترة من الزمن في مصحة للأمراض العقلية لولا أن دون دييغو نفسه كان قد طوّر كذلك جنونه الخاص، وإن كان في اتجاه آخر. لكن ماريكارمن لم تكن مجنونة مع ذلك، وإنما مفتونة بشعور صوفي عميق سيقودها فيما بعد إلى موت يبدو انتحاراً، لكنها ترى فيه تكريساً للقداسة.

في هذه الأثناء كانت ألما تسيطر على حياة البيت بالكامل. وكانت بيترا قد تعلمت إعداد وجبات عشاء ملائمة للأحلام، على أساس توازن حمية يضفي قدرات شبه خارقة على التفاح، وحلوى اللوز، والتين المجفف. الخطأ الوحيد الثابت في تنبؤاتها، والذي يمكن أن يكون له نوع من التبرير العرضي، هو مخاض روسافينا وما نتج عنه من ولادة مخلوق لم يكن طفلاً ذكراً ولم تكن عيناه زرقاوين مثلما تنبأت الحالمة. ومع ذلك فإن بيترا ـ التي ما زالت تنتظر بلهفة ثلاثية المطر التي ستبدل حياتها ـ حاججت لمصلحة ألما بأن عملية الولادة تمت على شاطئ البحر، حيث أخذت ماريكارمن الغريرة روسافينا بعد أن وعدتها بأنه سيتم تعميد ابنها من قبل **الطبيعة الأم**، في طقس مزعج لم يؤدِ إلا إلى تمزيق مشيمة الحبلى وتبديل جنس المولود ولون حدقتي عينيه. وفي تلك الأثناء كان المسكين سلفادور مستنفداً من الخوف. وهو خوف له اسم: ألما. فمجرد حضور المرأة يجعله يرتجف مثل وريقة. ولحسن الحظ، مثلما سيتبين في ما بعد، فإن ذلك الرعب هو الذي أنقذ ذويه من مصير رهيب لا يمكن لأحد أن يعرفه.

في أحد الأيام، بينما ألما تجرب على انفراد مع مانوليتو كيف يمكن أن يكون البيت دون نزلاء آخرين غيرهما، بدأت تصل بالبريد المسجل صناديق

مشتريات آمبارو خلال رحلتها الطويلة حول الكوكب. كانت ألما تعرف أن العمة المرهوبة قد تأتي في أي لحظة، ليس لأنها حلمت بذلك، وإنما لأنها تلقت قبل بعض الوقت برقية تعلن فيها آمبارو عن موعد عودتها. وقد خبأت الحالمة البرقية في فتحة صدر ثوبها، ولم تقل كلمة واحدة لدون دييغو. وعندما بدأ غزو المشتريات الاكزوتيكية، راحت ألما تفتش الصناديق واحداً واحداً: وكانت هناك بالفعل بارابانات صينية تطفو في نهر من زجاج مطحون، وعصافير جنة تغرد بالرومانية، وببغاوات ورقية وكلاب صينية تنبح على القمر؛ وكانت هناك صوان فضية، وتحف خزفية، وسجاجيد تركية طائرة، وأجزاء متفرقة أخرى من الحلم الذي كانت تُنضجه خلال وقت طويل، وراحت تغزو شيئاً فشيئاً غرف البيت وتتركب مثل لعبة بزل لا تنقصها إلا قطع صغيرة قليلة لتكمل الصورة الدقيقة لأوهامها.

في إحدى الليالي الماطرة، بينما سلفادور يرتجف من رأسه حتى قدميه مذعوراً من تغريد عصافير الجنة الغريب، ونباح الكلاب الصينية، وهستيريا الببغاوات، وبكاء الطفلة التي لا سبيل إلى تهدئتها، فُتح الباب وظهرت الهيئة المعاصرة والمتأنقة للعمة آمبارو تصرخ بالإيطالية، ساخطة لأن أحداً ممن في البيت لم يذهب لاستقبالها في المطار. وعلى صوت القادمة الجديدة، صمتت الطيور، وخرست الكلاب، وسكتت الببغاوات، وابتلعت الطفلة بكاءها واستغرقت في النوم مثل قديسة. أحست ألما بأن خططها لم تكن عرضة للخطر مثلما هي الآن. وقد كانت على حق.

أما آمبارو، فقد أدركت من جهتها مقدار التبدل الذي طرأ على البيت والأسرة في غيابها ـ وقد تطلب جهداً كبيراً إقناعها بأن كل ذلك كان بسبب تلك المرأة المدعوة ألما التي تقول إنها تبيع الأحلام بسعر عالٍ جداً. فقررت آمبارو عندئذ أن تمسك الثور من قرنيه. حاولت أولاً انتزاع ماريكارمن من شِباك تلك العبادة السخيفة للطبيعة، ولم تستطع التوصل إلا إلى ترك الفتاة تسلم نفسها إلى مياه البحر لتبتلعها وتعيش في الموت وفق معتقداتها. فعند غروب ذلك اليوم المأساوي الماطر، ارتدت ماريكارمن العباءة البرتقالية

وذهبت في حج إلى الساحل، لتلتقي بفردوس **البحر**، الأقيانوس الأكثر سحرية بين الأقيانوسات. تقدمت دون خوف، بل بما يشبه السعادة، واختفت تحت المياه بتزامن تام مع أفول الشمس. لم تظهر الجثة قط لأنهم بحثوا عنها في البحر وليس في الليل. فقد عادت إلى رحم **الطبيعة الأم**.

بعد ذلك، حاولت آمبارو الإمساك بزمام الشركة، لكنها أدركت أنه ربما يكون الوقت قد فات لمعالجة الداء المتراكم. وفي صباح يوم أجبرت أخاها فيه على الذهاب إلى مكاتب الشركة، توصلت إلى أدلة مؤكدة على أن المسكين دون دييغو قد فقد رشده. ففي الليلة السابقة ـ الليلة الثانية من الأمطار المتتالية ـ كانت ألما قد حلمت ببواشق بيضاء، وفي الطريق إلى المكاتب، شهد الأخوان مشهداً فريداً: كان حادث مرور قد حطم سور مستشفى المجانين المحلي، وهرب المجانين إلى الشارع.

«إنهم البواشق البيضاء!» صرخ دون دييغو.

كانت الشرطة تطاردهم كما لو كانوا فراشات. وأمام ذهول الجميع، نزل دون دييغو من السيارة واقترب من المجانين واحداً واحداً، ووجد لكل واحد منهم الجملة المهدئة، التفسير الدقيق، النصيحة المناسبة. «البواشق البيض ستعود إلى أقفاصها»، قال دون دييغو لآمبارو: «من الأفضل العيش أسير فكرة على العيش حراً دون وهم».

لدى عودتها إلى البيت، محزونة من تلك الحادثة، بحثت آمبارو عن ملجأ في مخدعها، وكم كانت مفاجأتها كبيرة حين اكتشفت أن الكلاب الصينية قد احتلت سريرها. فصرخت متضايقة من نفسها: «لماذا اشتريت هذه الكلاب إذا كنتُ أكره الحيوانات!».

وفي أثناء ذلك، كان دون دييغو وألما قد عقدا زواجهما دون شهود، على أمل ضمان مستقبل مانوليتو. وكانت الوصية، مثلما ستكتشف آمبارو في ما بعد، تخول الغريبة بكل حقوق الوصاية على الطفل، الذي سمي الوريث الوحيد لثروة موران. لم تستطع حتى آمبارو أن تحول دون ذلك الزواج الذي دُبر بما يتفق مع حلم كاشف. وكان أقصى ما استطاعت عمله هو إدخال شقيق

روحها إلى حيث «البواشق البيض» الآخرين: فقد دخل دون دييغو إلى مستشفى المجانين مرتدياً قميص القوة ومغنياً أغنيات شعبية تعلمها وهو طفل في خنادق الجمهوريين.

قبل الغروب، وجدت آمبارو نفسها مجبرة، بضغط من مجلس الإدارة، على أن تبيع بسعر بخس كل أسهمها في الشركة التي تبدل منذ تلك اللحظة رئيسها، وتغير بالتالي اسمها.

في اليوم الماطر الثاني، وقبل ساعة بالضبط من اكتمال ثلاثية الأيام الماطرة المتتالية التي أعلنت عنها ألما، تمكن سلفادور، وهو ضحية خوف مؤلم ولا يُقاوم، من إقناع بيترا بأن شراً معروفاً أفضل من خير غير معروف، وأوضح لها السائق المغموم: «لماذا تبديل الحياة يا دونيا بيترا، ما دامت حالنا ليست سيئة جداً في هذه الحياة: فلديكِ ابنتك التي تحبينها؛ وحفيدتك الفاتنة؛ ولديك أنا أيضاً». وفي تلك الليلة بالذات، هرب سلفادور وروسافينا وبيترا والطفلة من البيت الملعون وبحثوا عن ملجأ لهم في مكان من المدينة لا يهطل فيه المطر مع مجيء اليوم التالي.

عند الفجر، وجدت ألما وآمبارو نفسيهما وجهاً لوجه، في البيت المقفر، وأدركت الاثنتان أنه لا جدوى من إرجاء المبارزة.

قالت ألما ببرودة أعصاب نموذجية: «ألم تفهمي بعد؟ أنت لم تفعلي أكثر من تحقيق أغلى حلم في حياتي... لقد رغبتُ دوماً في أن أعيش في هذا البيت دون سواه، ولهذا رحتُ أشيده حلماً فحلماً، كي أعيش فيه مع طفل مثل مانوليتو، أكرس له كل طاقاتي، وكي أعيش نائمة في غرفة مطابقة تماماً لغرفتك، محاطة بأشياء غريبة، مثل شخصيات الروايات التلفزيونية، مع كلاب صينية وببغاوات وعصافير جنة اشتريتها أنت نفسك دون إرادتك، لأنني حلمت بأنك ستشترينها لي». شعرت آمبارو ببرد شديد، وفكرت للحظة في أن العالم قد توقف. وبإيماءة من ألما، اصطفت الكلاب الصينية وعصافير الجنة إلى جانبها، مثل جنود يصطفون بانتظام.

«أتتذكرين ذلك التاجر في سومطرة الذي حاول أن يبيعك صندوق

الأخشاب النفيسة بمئتي دولار؟ حسن، أنا حلمت بأنك ستحصلين عليه بخمسين دولاراً، وهذا ما حدث فعلاً، لكنك لا تستطيعين إنكار ذلك... وعندما تأخرتِ عن الطائرة في هونغ كونغ... أنا من قدمتُ موعد إقلاعها لأنك لم تكوني قد اشتريت لي بعد البارابان!...»، قالت ألما.

أحست آمبارو بخوف لا يطاق وهي تسمع تلك الحقائق التي لم تخبر بها أحد.

«من تكونين، حباً بالرب؟»، سألتها.

فردت ألما بهدوء: «إنني سيدة أحلامي.»

في ذلك اليوم بالذات، غادرت آمبارو البيت إلى الأبد. ومن نافذة ما كانت غرفتها، رأتها ألما ومانوليتو تبتعد، وليس معها سوى حقيبة سفر.

تابعاها بالنظر، إلى أن اختفت، وهي تجرجر قدميها، عند الناصية البعيدة.

المخطط

الحلقة الأولى

1ـ خارجي. نهاراً.

ألما تصل إلى البيت.

2ـ داخلي. بيت. نهاراً.

روسافينا ودون دييغو وحدهما يحتفلان بعيد ميلاد مانوليتو.

3ـ خارجي. فناء البيت. نهاراً.

ألما ترى من خلال النافذة أن مانوليتو لا يريد الذهاب إلى المدرسة.

4ـ داخلي/خارجي. بيت. نهاراً.

بيترا تنظر إلى ألما من نافذتها. تصل حافلة المدرسة. تخرج روسافينا ومانوليتو. تدنو ألما منهما وتوعز إليهما بألا يغادر البيت أحد: «يتوجب على من

يعيشون في هذا البيت ألا يعرضوا أنفسهم لأي خطر». تتجاهلها روسافينا ويصعد مانولو إلى الحافلة.

5ـ خارجي. بيت آل موران. نهاراً.

سلفادور يهيء السيارة لدون دييغو وأنخل. تقترب ألما منهم وتكرر عليهم النبوءة. دون دييغو يصغي إليها دون اهتمام، وأنخل يطردها، وسلفادور يتجاهلها. يخرجون.

6ـ داخلي. مطبخ آل موران. نهاراً.

روسافينا تحضّر حلويات من أجل عيد الميلاد. بيترا المذهولة بألما، تأمرها بأن تسمح لها بالدخول.

7ـ خارجي. بيت. نهاراً.

روسافينا تدعو ألما للدخول.

8ـ داخلي. بيت. نهاراً.

ألما تستجوب روسافينا حول لوحة كارمن الزيتية. وفي أثناء ذلك، وبصورة عابرة، تكشف حَبَلها الخفي وتتنبأ لها بأن مولودها سيكون ذكراً.

9ـ داخلي. سيارة. نهاراً.

أنخل يتكلم عن الصفقات. دون دييغو ساه. أنخل يقول إنه لا يمكن توقيع أي شيء إلى حين عودة آمبارو. ينزل أنخل من السيارة لدى الوصول إلى الشركة.

10ـ داخلي. مطبخ آل موران. نهاراً.

بيترا تتوسل إلى ألما بأن تحلم لها بعلاج لمرضها. ماريكارمن تخرج مسرعة لتحمل أزهاراً إلى قبر أمها. تخبرها روسافينا أن أنخل يريد التحدث إليها، بصورة مستعجلة.

11ـ خارجي. فناء. نهاراً.

بينما ماريكارمن تصعد إلى دراجتها النارية، ألما وبيترا تراقبانها من النافذة. بيترا تعدّ كل ما قدمه الأب لابنته ماريكارمن، بما في ذلك فرشة مملوءة بماء من الدانوب.

12ـ داخلي. مطبخ. نهاراً.

تواصلان الكلام عن ماريكارمن. ألما تقول عسى أن تصل بخير إلى المقبرة.

13ـ خارجي. شارع. نهاراً.

ماريكارمن تشتري باقة أزهار.

14ـ خارجي/داخلي. شركة موران. نهاراً.

تصل ماريكارمن، توصي على الزهور وتدخل راكضة إلى مكتب أخيها.

15ـ داخلي. سيارة/مطار. نهاراً.

سلفادور ودييغو يتحدثان عن الأحلام.

16ـ خارجي. مدرج مطار. نهاراً.

الطائرة والطيار على أهبة الاستعداد لحمل دون دييغو. ينظر هذا إلى السماء الغائمة، وبسبب هاجس غامض، يقرر عدم السفر.

17ـ داخلي. سيارة. نهاراً.

سلفادور يروي لدون دييغو قصة الموت في سامارا.

18ـ داخلي. مكتب أنخل. مساء.

أنخل يؤنب ماريكارمن لأنها أضاعت إحدى حلي الأسرة القديمة التي كانت لأمها. يهدد بتقديم شكوى ضدها، بل وحبسها إذا هي لم تستعدها بأسرع وقت.

19ـ خارجي. بيت موران. نهاراً.

يأتي المهرجان. وتستقبلهما ألما وكأنها سيدة البيت.

20ـ خارجي/داخلي. مدرسة مانوليتو. نهاراً.

دييغو يبحث عن ابنه في الباحة. ثم يصل إلى قاعة الدرس ويأخذه. يدعو المعلمة والأطفال الآخرين إلى الحفلة.

21ـ خارجي. مقبرة. نهاراً.

دون دييغو ومانوليتو يزوران قبر كارمن. لم يحمل أحد زهوراً إلى القبر مثلما يؤكد حفار القبور نفسه لدون دييغو.

22ـ خارجي. سوق. نهاراً.

ماريكارمن تشق طريقها وسط السوق وتدخل بناء قديماً.

23ـ داخلي. غرفة إنريكي. نهاراً.

ماريكارمن تكرر على عشيقها إنريكي تهديدات أنخل. وتستعجله في

استعادة العقد، لكنه يقول لها إنه باعه في نيويورك. ويطلب منها أن تأتيه بصورة للعقد كي يزيف بديلاً له.

24ـ داخلي. دكان وسائل تنكر. نهاراً.

مانوليتو يجرب عدداً من أدوات التنكر. دون دييغو ينظر إلى ساعته جزعاً.

25ـ خارجي. شارع. نهاراً.

ماريكارمن تنظر إلى ساعتها. تعطي الأزهار لمتسول وتزيد من سرعتها.

26ـ خارجي. فناء بيت موران. نهاراً.

المهرجان يضعان المكياج. ماريكارمن تدخل مسرعة إلى البيت.

27ـ داخلي. غرفة بيترا. مساء.

بيترا المريضة جداً ترقد في سريرها. يتحدثون عن قدرات أحلام ألما. يسمعون صوت مانوليتو في الفناء. ألما تبتسم.

28ـ داخلي. بيت موران. مساء.

ماريكارمن ودييغو يلتقيان في الصالة. يؤنبها بغضب لأنها لم تأخذ أزهاراً إلى المقبرة. ماريكارمن تنظر إلى صورة أمها وهي تضع العقد.

29ـ خارجي. فناء بيت موران. مساء.

ألما، متنكرة كذئب، تروي حكاية **«ذات القبعة الحمراء»**.

30ـ داخلي. مكتب دون دييغو. مساء.

دون دييغو ينظر إلى الذئب من النافذة. أنخل يدخل غاضباً لأن دييغو لم يسافر. الذئب يكشف عن وجهه ويكون ردّ فعل دون دييغو غاضباً حين يكتشف أنها ألما.

31ـ داخلي. بيت موران. مساء.

دون دييغو وأنخل يؤنبان روسافينا لأنها سمحت لألما بالدخول.

32ـ داخلي. مدرسة مانوليتو. مساء.

المعلمة والأطفال يخرجون من المدرسة ويصعدون إلى الحافلة. ويسمع صوت ألما (*off*) وهي تروي حكاية **«الجميلة النائمة»**

33ـ خارجي. الفناء. مساء.

ألما تواصل الحكاية. ويستمع إليها حتى المهرجان. روسافينا تهمس في أذنها بأنه عليها أن تغادر. تواصل رواية الحكاية.

34ـ داخلي. حافلة مدرسية. مساء.

الأطفال في الطريق إلى الحفلة. صوت ألما *off*.

35ـ داخلي. غرفة ماريكارمن. مساء.

ماريكارمن تبكي على السرير. صوت ألما *off*.

36ـ خارجي. فناء بيت موران. مساء.

ألما تواصل رواية الحكاية.

37ـ داخلي. حافلة مدرسية. مساء.

الأطفال صامتون. *Off*، الحكاية تتواصل بصوت ألما. الحافلة تصطدم، وتشتعل وتنفجر.

38ـ داخلي. بيت موران. ليل.

الأسرة بكاملها مع المهرجين والمدعوين، ينظرون باضطراب إلى التلفزيون، حيث يبثون خبر الحادث: ثمانية وعشرون طفلاً ماتوا متفحمين، ولم ينجُ سوى ثلاثة والمعلمة. يبدو أن دون دييغو يتذكر تحذير ألما. فيأمر باندفاع بأن يبحثوا عنها، أن يجدوها، ولو من تحت الأرض.

الحلقة الثانية

1ـ نشرة أخبار.

2ـ خارجي. مقبرة. نهاراً.

دون دييغو وأنخل يحضران مراسم دفن الثمانية والعشرين طفلاً الذين ماتوا في الحادث. هناك مراسلون صحفيون، وموظفون، وأسر الضحايا.

3ـ خارجي. المقبرة. نهاراً.

يكتشف أنخل وجود باقة أقحوان على ضريح أمه. حفار القبور يقول، بعد أن يستجوبه دون دييغو، إن الأزهار ظهرت فجأة هذا الصباح. هناك مصور مختبئ بين القبور، يتابع دييغو وأنخل بآلة تصويره.

4ـ داخلي. بيت آل موران. نهاراً.

ماريكارمن تلتقط صورة للوحة أمها الزيتية، وخاصة عقد الأحجار الكريمة.

5ـ داخلي. مطبخ. نهاراً.

بيترا وروسافينا تقولان إن دون دييغو لم يستطع العثور على ألما. وهما أيضاً تريدان رؤيتها. وقد بدأتا عملياً بحياكة الملابس الصغيرة الزرقاء للمولود الذكر الذي سيأتي.

6ـ خارجي. بيت موران. نهاراً.

ماريكارمن تستعد للخروج على دراجتها النارية. تلتقي بمانوليتو وحيداً وضجراً في الحديقة. تعده بأن تأخذه لتناول المثلجات في المساء، وتمضي بأقصى سرعة. لا تنتبه إلى وجود ألما تحت شجرة قريبة.

7ـ داخلي. قاعة اجتماعات شركة موران. نهاراً.

أنخل يقدم تقريراً للشركاء. دون دييغو ساه تماماً. يخرج دون أن يتفوه بكلمة. يعتذر أنخل ويلحق به.

8ـ داخلي. مكتب دون دييغو. نهاراً.

أنخل ودون دييغو يتجادلان. دون دييغو ينظر إلى المدينة بجزع. الشيء الوحيد الذي يهمه هو العثور على ألما.

9ـ داخلي. مبنى مقابل لمكتب دييغو. نهاراً.

المصور الغامض يلتقط صورة فورية للأب والابن باستخدام العدسة المقربة.

10ـ داخلي. مكتب دون دييغو. نهاراً.

يتواصل الجدل بشأن ألما. ويقول دون دييغو إنه يمكن لها أن تساعدهم حتى في صفقاتهم. ويرد أنخل بأن كل السلطة في يد العمة آمبارو، بوصفها الشريكة الكبرى.

11ـ خارجي. بيت موران. نهاراً.

مانوليتو يلعب وحيداً، يلهو بحفر قبور صغيرة. تدنو منه ألما، تقدم له زهرة اقحوان وتعده بأنه لن يبقى وحيداً أبداً.

12ـ داخلي. غرفة بيترا. نهاراً

تدخل ألما لرؤية بيترا، لأنها مريضة جداً. تبتهج بيترا حين تراها، وتزداد سعادتها عندما تقول لها ألما إنها حلمت بالعلاج الذي سيشفيها من مرضها: يكفي أن يهطل المطر ثلاثة أيام متوالية. وبهذا تكسب بيترا إلى صفها تماماً.

13ـ داخلي. غرفة إنريكي. نهاراً.

ماريكارمن وعشيقها يتجادلان مرة أخرى بسبب العقد. يخرجان للذهاب إلى مُزيِّف المجوهرات.

14ـ خارجي. شارع في المدينة. نهاراً.

ماريكارمن تقود الدراجة النارية. إنريكي على المقعد الخلفي، يعلق بأن السيدة كارمن كانت رفيعة الذوق.

15ـ داخلي. الحجرة الخلفية في محل المُزيِّف. نهاراً.

المزيف يشرح لماريكارمن وإنريكي بأنه من المستحيل صنع مثيل لهذه الحلية. ويلمح إليهما بأنه من الأسهل لهما أن يهربا.

16ـ داخلي. بيت موران. نهاراً.

دون دييغو في الصالون مع ألما. يعتذر منها لأنه ارتاب بها ويتوسل إليها أن تبقى للعيش معهم.

17ـ خارجي. حديقة. غروب.

إنريكي يتوسل إلى ماريكارمن أن تهرب معه بدافع الحب.

18ـ خارجي. بيت موران. ليلاً.

أنخل يصل بسيارته السبورت. أضواء البيت تُطفأ. ولا تبقى سوى صورة سلفادور يطل من نافذة مضاءة.

19ـ داخلي. غرفة روسافينا. ليلاً.

بيترا تستمع إلى النشرة الجوية من المذياع، بينما روسافينا وسلفادور يتجادلان بشأن ألما، لأن هذه العجوز المجنونة والدخيلة تثير شكوك سلفادور.

20ـ خارجي. بيت. نهاراً.

طلوع النهار. سلفادور يأخذ الصحف. يُسمع (*off*) صوت المذياع يقدم النشرة الجوية ولا يعلن عن هطول أمطار.

21ـ داخلي. مطبخ. نهاراً.

بيترا تشكو عدم هطول المطر. وسلفادور يسخر منها.

22ـ داخلي. غرفة الطعام. نهاراً.

تبدأ ألما بتبديل الفطور: فالوجبة صارت تقتصر على التفاح وحلوى اللوز، لأنها

أفضل من أجل فهم الأحلام. دييغو يؤيدها في كل شيء. تروي ألما حلماً عن سجاجيد طائرة. تبدو ماريكارمن عصبية. دييغو يهتم كثيراً بالحلم. وأنخل يغضب.

23ـ داخلي. مدرسة. نهاراً.

تدخل معلمة بدينة إلى غرفة صف مانوليتو، حيث لم يبق سوى أربعة أطفال، بعضهم مضمدون ويستندون إلى عكاكيز.

24ـ داخلي. غرفة الخدمة. نهاراً.

روسافينا ترتب غرفة ألما. ألما تتذمر لأنه لا يمكن لها أن تحلم في هذه الغرفة التي بلا تهوية وبلا حمام. وتقول إنه يسعدها أن تنام في غرفة آمبارو، لكن روسافينا تقول لها إنه لا يمكن دخول تلك الغرفة.

25ـ داخلي. سلم/ غرف. مساء.

ألما تستجوب روسافينا حول آمبارو وحول غرفتها. وتقول لها روسافينا بصورة عابرة إن آمبارو هي المالكة الحقيقية لهذا البيت، وإن أنخل لا يكاد يستخدم غرفته، لأن الله يعلم أين يقضي وقته.

26ـ داخلي. شركة موران. مساء.

أنخل يتصل هاتفياً بالبيت ليسأل إذا ما كان أبوه قد خرج. ومن المبنى المقابل، المصور يلتقط له صوراً.

27ـ خارجي. حديقة مستشفى مجانين. مساء.

دون دييغو والطبيب المدير يمشيان بين المجانين، ويجدان معلمة مانوليتو الجميلة تعطي درساً لثمانية عشر صوصاً. الطبيب يشكر دييغو على تبرعاته للمستشفى.

28ـ داخلي. مكتب مستشفى المجانين. مساء.

الطبيب يقدم شكره للتبرعات، ودون دييغو يقول إن ذلك لا يستحق الذكر.

29ـ خارجي. حديقة مستشفى المجانين. مساء.

دون دييغو والطبيب يقتربان من المعلمة. دون دييغو يحييها، يكلمها بلطف.

30ـ داخلي. غرفة ماريكارمن. مساء.

ماريكارمن تبكي في سريرها. تدخل ألما وتعرض عليها مساعدتها

بتفهم. وتنصحها بصورة غامضة بأن تفعل ما تشاء.

31ـ داخلي. شركة موران. مساء.

أنخل يقول إن الشركاء ملوا من انتظار دييغو وانصرفوا. الحديث يقودهما إلى الجدل حول ألما ويقول دييغو إنه يريد الآن أن يستثمر في مستشفى المجانين.

32ـ داخلي. غرفة الخدمة. ليلاً.

بيترا سعيدة لأن المطر يهطل، أما ألما فإنها تتذمر لأنه لا يمكن النوم هناك. بيترا تقول إنه لا بد من ترتيب هذا الأمر.

33ـ داخلي. غرفة روسافينا. ليلاً.

عاصفة. سلفادور يصلي من أجل أن تذهب ألما.

34ـ داخلي. فناء بيت موران. ليلاً.

عاصفة. يصل أنخل إلى البيت.

35ـ داخلي. ممر. ليلاً.

عاصفة. روسافينا تطفئ الأنوار. تحيي أنخل الذي يدخل مبللاً، لكنه لا يرد على تحيتها.

36ـ داخلي. غرفة دييغو. ليلاً.

عاصفة. دون دييغو وحيداً في سريره. لا يستطيع النوم. يتحسر على أحد ما ويقول: يا للمرأة المسكينة.

37ـ داخلي. غرفة بيترا. ليلاً.

عاصفة. بيترا ترسم صليباً على الجدار وهي تستمع إلى النشرة الجوية.

38ـ داخلي. مكتب دون دييغو. ليلاً.

عاصفة. ماريكارمن تدخل متسللة وتُخرج المجوهرات من صندوق الخزنة. ألما تكتشفها، لكنها تتواطأ معها، وتقسم على التزام الصمت.

39ـ خارجي. فناء بيت موران. ليلاً.

ألما تساعد ماريكارمن على الهرب.

40ـ داخلي. غرفة ماريكارمن. ليلاً.

ألما تتدثر على سرير ماريكارمن الوثير.

الحلقة الثالثة

1ـ نشرة أخبار.

2ـ داخلي. ستوديو تلفزيوني. نهاراً.

المذيعان يتخذان مكانيهما. يبدآان ببث نشرة الأخبار.

3ـ داخلي. صالون بيت موران. نهاراً.

مانوليتو يشاهد نشرة أخبار التلفزيون بأعلى صوت. الأخبار تتعلق بجرائم عاطفية.

4ـ داخلي. مطبخ آل موران. نهاراً.

بيترا وروسافينا تشاهدان التلفزيون بينما هما تعدان تفاحاً وحلوى اللوز للفطور.

5ـ خارجي. فناء بيت موران. نهاراً.

سلفادور يُحضر صحفاً تتضمن أخبار جرائم عاطفية ويدخل إلى البيت.

6ـ داخلي. صالون بيت موران. نهاراً.

دون دييغو يطفئ التلفزيون بفظاظة لأنه لا بد من احترام نوم ألما. هناك ضجة تأتي من المطبخ.

7ـ داخلي. مطبخ. نهاراً.

دون دييغو يأمر، غاضباً، بالتزام الصمت. يُسمع نفير سيارة.

8ـ خارجي. فناء. نهاراً.

سلفادور يطلق بوق السيارة مستدعياً مانوليتو، ولكنه يندم لأنه أحدث ضوضاء.

9ـ داخلي. غرفة الطعام. نهاراً.

دون دييغو يستشيط غضباً عندما يسمع صوت النفير. ومانولو يخرج مبتهجاً إلى المدرسة. كما لو أنه يهرب من البيت.

10ـ خارجي. الفناء. نهاراً.

مانوليتو يصعد سعيداً إلى السيارة ويصرخ.

11ـ داخلي. مكتب/صالون في بيت موران. نهاراً.

دون دييغو يقول لأنخل إنه لن يتخذ قراراً إلى أن تستيقظ ألما. فيصعد أنخل غاضباً لإيقاظها.

12ـ داخلي. غرفة ماريكارمن. نهاراً.

أنخل يوشك أن يطرق الباب، لكن ألما تفتحه، مستعدة للنزول.

13ـ داخلي. مكتب. نهاراً.

ألما تروي حلمها. دون دييغو يقرر عدم التوقيع. أنخل يهددها غاضباً بأن الأمر لن ينتهي عند هذا الحد.

14ـ داخلي. شركة موران. مساء.

أنخل يوضح للشركاء بأن دون دييغو لم يوقع بسبب ألما. يبدو القلق على الشركاء لأن أسعار الأسهم تنخفض، ولأن دون دييغو قد أصيب بالجنون كما يبدو.

15ـ خارجي. مسبح بيت موران. نهاراً.

ألما في أرجوحة النوم، تتكلم عن الوحدة مع دون دييغو. وهو يغتم من أجلها.

16ـ داخلي. مطبخ آل موران. نهاراً.

سلفادور يحضر المشتريات الخاصة بالأحلام.

17ـ خارجي. بيت موران. نهاراً.

دون دييغو يطلب النصح من ألما حول استثماراته في مستشفى المجانين. فتنتهز هي الفرصة لتقول له إنها رأت حلماً خبيثاً عن أنخل.

18ـ داخلي. شركة موران. نهاراً.

يتواصل الاجتماع. أنخل يتعهد باستئصال الداء من جذوره، ربما عن طريق عمل قضائي.

19ـ خارجي. شارع. مساء.

أنخل موران ينطلق بأقصى سرعة في سيارته.

20ـ داخلي. غرفة بيترا. ليلاً.

ألما تطلب من بيترا مفتاح غرفة آمبارو. فتخبرها بيترا بمكان وجوده.

21ـ داخلي. مكتب دييغو. ليلاً.

ألما تسرق مفتاح غرفة آمبارو.

22ـ داخلي. غرفة مانوليتو. ليلاً.

ألما تقبّل مانوليتو وهو نائم.

23ـ داخلي. غرفة آمبارو. ليلاً.

تدخل ألما إلى الغرفة الرائعة، وتتأمل كل التفاصيل بانبهار. ثم تخرج بعد ذلك وتغلق الباب بحذر.

24ـ داخلي. مكتب دييغو. ليلاً.

دون دييغو نائماً في المكتب. يوقظه أنخل. يتجادل دون دييغو معه لأنه يعتقد أن أنخل يخونه، وهكذا يعلن أنه سيستثمر مبلغاً كبيراً في مستشفى المجانين. فيستشيط أنخل غضباً.

25ـ داخلي. غرفة ماريكارمن. ليلاً.

أنخل يسأل ألما كم تريد كي تغادر هذا البيت. فترد: أن أنام في سريرك.

26ـ خارجي. شركة موران. نهاراً.

يُسمع (*off*) صوت أخبار التلفزيون، ويتلوه إعلان تجاري لآلات تصوير فوتوغرافي.

27ـ داخلي. بناء مجاور للشركة. نهاراً.

تتواصل نشرة الأخبار (*off*). والمصور الغريب يلاحق أنخل بكاميرته.

28ـ داخلي. شركة موران. نهاراً.

أنخل يتعاقد مع تحري خاص ليتحرى له عن حقيقة شخصية ألما.

29ـ خارجي. مستشفى مجانين. نهاراً.

دييغو ومدير المستشفى يتمشيان في الحديقة. المدير يسميه راعي المستشفى في لفتة شكر لتبرعاته.

30ـ داخلي. مسبح. نهاراً.

ألما تروي حكاية لمانوليتو. روسافينا تخبرها بمجيء وكيل من شركة التأمين.

31ـ داخلي. مكتب دون دييفو. نهاراً.

روسافينا تخبر التحري بأن السيدة قادمة. ويحاول هو أن يتحرى أموراً حول ألما، لكنها تتهرب من الإجابة. وأخيراً تظهر ألما.

32ـ داخلي. بيت موران. مساء.

يتظاهر التحري بأنه يريد تقييم مقتنيات البيت الفنية بينما هو يتكلم مع ألما في أي أمر.

33ـ داخلي. غرفة ماريكارمن. نهاراً.

كما في المشهد السابق.

34ـ داخلي. غرفة أنخل. نهاراً.

كما في المشهد السابق.

35ـ داخلي. غرفة آمبارو. نهاراً.

كما في المشهد السابق. وأخيراً، تذكر ألما كنيتها.

36ـ داخلي. على الدرج. مساء.

ألما، يتبعها التحري، وهي تتصرف كما لو أنها سيدة البيت.

37ـ داخلي. مكتب دون دييفو. مساء.

ألما والتحري يتحدثان عن الأحلام.

38ـ خارجي. حديقة موران. غروب.

تقول ألما للتحري إنها حلمت بمصباح ودمية تبكي، وتنصحه بأن يعترف بابنته غير الشرعية. يسيطر الذهول على التحري لأن ألما عرفت كل ذلك، ويريها صورة ابنته الصغيرة. يخبئ التحري الصورة بحرص.

الحلقة الرابعة

1ـ نشرة أخبار.

2ـ داخلي. مكتب التحري. نهاراً.

التحري يحلل آثار بصمات ألما المطبوعة على صورة الطفلة.

3ـ داخلي. صالة الاستقبال في مكتب التحري. نهاراً.

التحري يداعب موظفة الاستقبال الشابة.

4ـ داخلي. مكتب دون دييغو. نهاراً.

دون دييغو يروي لألما أنه يشعر بخيبة أمل كبيرة من أبنائه. لقد صارا يتبادلان الحديث دون كلفة. وتواسيه هي بالقول له إنها حلمت بمراوح من العاج وتدعوه للتمشي في الحديقة.

5ـ خارجي. بيت موران. نهاراً.

دييغو يحدث ألما عن آمبارو. يقول لها إنه يحبها كثيراً، وإنها حادة الطبع، وإنها أخته الصغرى. وألما تتغنج.

6ـ داخلي. حانة. مساء.

التحري يقدم إلى أنخل بعض المعلومات غير الدقيقة عن ألما. المصور الغامض يلتقط لهما صورة.

7ـ داخلي. مكتب. مساء.

التحري ومساعده يكتشفان سيرة حياة ألما كريتشمير الغريبة، فهي امرأة تحلم بالأجرة وقد ماتت في زلزال عام *1957*.

8ـ داخلي/خارجي. سيارة. مساء.

أنخل يتلقى تقرير التحري. لا يصدق شيئاً منه.

9ـ داخلي. غرفة روسافينا. مساء.

سلفادور وروسافينا يتجادلان مرة أخرى لأنه غير معجب بألما.

10ـ خارجي. فناء بيت موران. نهاراً.

أنخل يصعد إلى سيارته السبور.

11ـ داخلي. صالون بيت موران. مساء.

أنخل يصل بمزاج معكر ويسأل عن ألما ودون دييغو. فتخبره روسافينا بأنهما ذهبا إلى مستشفى المجانين.

12ـ خارجي. مدرسة. مساء.

ألما تأخذ مانوليتو من المدرسة كما لو أنها أمه الحقيقية.

13ـ خارجي. حديقة مشفى المجانين. مساء.

دون دييغو وألما ومانوليتو يتمشون مع المدير بين المجانين. هناك يُبنى مصنع لحلوى اللوز بتمويل من دون دييغو. وهناك أيضاً توجد معلمة مانوليتو.

14ـ خارجي. مستشفى المجانين. غروب.

مجنون يحاول الهرب، فيخيف مانوليتو.

15ـ خارجي. بيت موران. غروب.

من نافذة غرفة بيترا المضاءة، تُسمع (*off*) النشرة الجوية. لن يهطل المطر.

16ـ داخلي. ممر في بيت موران. ليلاً.

أنخل يبحث عن ألما في غرفة ماريكارمن وغرفة مانوليتو. وأخيراً يجدها في غرفة أبيه.

17ـ داخلي. غرفة دون دييغو. ليلاً؟

أنخل يهدد ألما باستدعاء الشرطة واتهامها بالاحتيال. فترد عليه ألما بأنه رجل ميت.

18ـ داخلي. كباريه سكندالو. ليلاً.

شقراء بلاتينية تطلق خمس رصاصات على أنخل. المصور يصور الجريمة.

19ـ داخلي. غرفة أنخل. نهاراً.

صورة جثة أنخل تملأ شاشة التلفزيون في نشرة الأخبار. يُكشف عن أن الجريمة وقعت لدوافع عاطفية وأن المصور كان يعمل لمصلحة عشيقة أنخل، الشقراء البلاتينية.

20ـ داخلي. مطبخ. نهاراً.

روسافينا تبكي وهي ترى نشرة الأخبار. سلفادور يقول إنه يريد الهرب من هذا البيت الملعون.

21ـ داخلي. صالة بيت موران. نهاراً.

مانوليتو يتناول الفطور مع بيترا. نشرة الأخبار تقدم تفاصيل حول موت أنخل.

22ـ خارجي. سيارة. فناء البيت.

سلفادور يعود إلى اقتراف الخطأ بإطلاق نفير السيارة.

23ـ داخلي. أدراج بيت موران. نهاراً.

روسافينا تمر على كل الغرف وهي تحمل صينية الفطور وتصل إلى غرفة أنخل، حيث تنام الآن ألما.

24ـ داخلي. غرفة أنخل. نهاراً.

روسافينا تفتح الستائر وتقدم الفطور لألما في السرير، بناء على أوامر دييغو. تأمرها ألما بأن تأخذ الفطور إلى المكتب.

25ـ داخلي. صالة/غرفة طعام. نهاراً.

ألما تخبئ في روبها برقيةً وصلت مع البريد.

26ـ داخلي. مكتب دييغو. نهاراً.

دون دييغو يبكي على كتف ألما. وتقول له إنها حلمت بأن هناك من سيأتي.

27ـ داخلي. شركة موران. نهاراً.

دون دييغو يخبر الشركاء بأنه سيستثمر في مستشفى المجانين. جميعهم يتهمونه بالجنون ويغادرون المكتب، باستثناء صديقه فيدريكو. يطلب منه دييغو أن يأتيه بمحامٍ كي يبدل وصيته.

28ـ خارجي/داخلي. مطار. مساء.

ماريكارمن، حليقة الشعر وبملابس غريبة، تخرج من المطار وتحاول ركوب سيارة تكسي، لكن السائقين لا يتجرؤون على حملها.

29ـ خارجي. فناء بيت موران. ليلاً.

ماريكارمن تنزل من سيارة تكسي. يُسمع (*off*) صوت دون دييغو وهو يبدل وصيته لمصلحة مانوليتو.

30ـ داخلي. مكتب دييغو. ليلاً.

ألما، ودييغو، والمحامي، ومانوليتو أثناء قراءة الوصية.

31ـ داخلي. صالة بيت موران. ليلاً.

ماريكارمن تمشي دون إحداث ضجة. يُسمع (*off*) صوت المحامي وهو يسمي ألما وصية على مانوليتو.

32ـ داخلي. مكتب دون دييغو. ليلاً.

يكون دون دييغو على وشك أن يوقع عندما تدخل ماريكارمن وتعانق أباها. دييغو يتأثر، ويقول إن ألما قد حلمت بأنها ستأتي. تشعر ألما بالإحباط لأنها لم تكن تنتظر مجيء ماريكارمن.

الحلقة الخامسة

1ـ نشرة أخبار.

2ـ داخلي. غرفة ماريكارمن. نهاراً.

ماريكارمن تهدي إلى روسافينا ملابسها وممتلكاتها. تدخل ألما، وتقول إنها ضاعت بين مسننات ساعة. وهو ما يعني أن هناك من هو على مقربة من السعادة.

3ـ خارجي. فناء البيت. فجراً.

ألما تقول لسلفادور إنها ستتولى هي نفسها من الآن فصاعداً إخراج المراسلات من صندوق البريد. فيتحاشاها ببرود، وبخوف. تجد ألما برقية أخرى، تسبب لها عصبية شديدة.

4ـ داخلي. مطبخ بيت موران. نهاراً.

سلفادور مذعور. تفتح هبة هواء باردة النافذة، يبدأ إناء القهوة بالصفير. يُفتح الباب ويتناول سلفادور سكيناً طويلة، لكنه يوقف حركة ذراعه: فمن يدخل هو مانوليتو.

5ـ داخلي. غرفة الطعام في بيت موران. نهاراً.

تعيد ألما قراءة البرقية وتخبئها. يدخل دون دييغو سعيداً لأن مستشفى المجانين أنتج أول قوالب حلوى اللوز. ولكن ألما تروي له حلمها وتطلب منه أن يكون متيقظاً، لأن هناك من سيأتي وسيكون مجيئه كابوساً.

7ـ خارجي/داخلي. سيارة/مدينة. نهاراً.

روسافينا تندم لأنها وافقت على الذهاب إلى الشاطئ مع ماريكارمن.

8ـ خارجي. شاطئ. نهاراً.

ماريكارمن تحاول إقناع روسافينا بأن تُعمّد ابنها باعتباره وريث المياه، لكنها ترفض ذلك. يدوي رعد دون هطول مطر.

9ـ داخلي. غرفة بيترا. نهاراً.

بيترا تصلي متضرعة أن يهطل المطر. يدخل سلفادور بحثاً عن روسافينا وتقول له بيترا إنها ذهبت إلى الشاطئ، بالرغم من أحلام ألما السيئة.

10ـ خارجي. شاطئ البحر. نهاراً.

روسافينا تريد الرجوع. وماريكارمن لا تسمح لها بذلك.

11ـ داخلي. سيارة. نهاراً.

سلفادور يقود السيارة يائساً بأقصى سرعة نحو الشاطئ، ترافقه بيترا.

12ـ خارجي. شاطئ. نهاراً.

روسافينا بدأت تعاني آلام المخاض. وماريكارمن تحاول أن تساعدها.

13ـ خارجي. شارع مجاور للشاطئ. نهاراً.

سلفادور يطلق نفير السيارة ويتوقف عند حافة الشاطئ. روسافينا تخوض في الماء. سلفادور وبيترا يركضان نحوها.

14ـ خارجي. شاطئ. نهاراً.

سلفادور يرفع روسافينا ويحملها بين ذراعيه ساخطاً. بيترا تتبعه. وتبقى ماريكارمن وحدها على الشاطئ.

15ـ داخلي. بهو بيت موران. مساء.

فيدريكو، صديق دون دييغو، يأتي في طلبه. وبينما ينزل هذا، يتبادل الحديث مع ألما التي تبدو فاتنة.

16ـ خارجي. فناء. مساء.

ألما تودع الصديقين اللذين يذهبان في سيارة فيدريكو.

17ـ داخلي. مطعم إسباني. مساء.

فيدريكو يبدو سعيداً، بينما دييغو مستغرق في التفكير، يسيطر على ذهنه حلم ألما. يقول له فيدريكو إنه بحاجة للزواج.

18ـ خارجي. مسبح بيت موران. مساء.

ألما تنام في أرجوحة النوم. مانوليتو يسبح في المسبح. ماريكارمن ترجع من الشاطئ، كأنها مهزومة.

19ـ داخلي. مستشفى. نهاراً.

روسافينا على نقالة. بيترا تلاحق المرضين مطالبة بغرفة ذات رقم فردي لابنتها. سلفادور يبدو ضجراً.

20ـ داخلي. غرفة أنخل. مساء.

ألما ومانوليتو يشاهدان مسلسل تلفزيوني حول طفل حديث الولادة.

21ـ داخلي. درج بيت موران. مساء.

ماريكارمن تطلب نصائح من ألما. ألما تتكلم بغموض.

22ـ داخلي. مستشفى التوليد. مساء.

يدخل سلفادور إلى غرفة ذات رقم زوجي، حيث تستريح روسافينا وبيترا تلاعب الوليد الذي يبكي. إنه طفلة أنثى.

23ـ داخلي. غرفة آمبارو. مساء.

ألما تتفحص بفضول أشياء آمبارو. وفي هذه اللحظة تصل شاحنة نقل مملوءة بالصناديق.

24ـ خارجي. فناء بيت موران. مساء.

العمال يسلّمون الصناديق، أثاث وزينات غريبة آتية من هونغ كونغ، باسم آمبارو موران. توقّع ألما إيصال الاستلام.

25ـ داخلي. صالة بيت موران. ليلاً.

ألما تتفحص الأشياء البديعة والغريبة واحداً واحداً: ابتداء من بارابانات صينية وحتى نواويس شرقية، مما يعطي فكرة عن الرحلة الطويلة التي تقوم بها آمبارو.

26ـ خارجي. بيت. فجراً.

ألما تنظر إلى الشارع الضبابي من نافذة غرفة أنخل.

27ـ داخلي. غرفة أنخل. فجراً.

ماريكارمن تطلب النصح مجدداً من ألما. إنها مازالت في أزمتها الوجودية.

28ـ داخلي. مطبخ. نهاراً.

بيترا تطلب المعذرة من ألما الفاضبة، لأنها لم تتقيد بوصيتها بشأن الغرفة ذات الرقم الفردي.

29ـ داخلي. مكتب دييغو. نهاراً.

دييغو يعرض الزواج على ألما.

30ـ داخلي. بيت موران. نهاراً.

ألما تتلقى مزيداً من الأشياء الغريبة الخاصة بآمبارو. مانوليتو يتفحصها مفتوناً.

31ـ داخلي. غرفة أنخل. نهاراً.

حوار تجريدي آخر بين ألما وماريكارمن.

32ـ داخلي. بيت موران. نهاراً.

ألما تستخدم عطراً من صناديق آمبارو. ومانوليتو يجد مفتاحاً من الكريستال.

33ـ داخلي. مكتب دييغو. نهاراً.

دون دييغو يلح على اقتراحه بالزواج. ألما لا تقول أي شيء بوضوح. الكلاب تبدأ النباح بقوة.

34ـ داخلي. مطبخ بيت موران. نهاراً.

الكلاب مذعورة جداً. روسافينا لا تسمح لألما بحمل ابنتها.

35ـ داخلي. مكتب دييغو. نهاراً.

دون دييغو يعانق ألما. وتعده هي بأن تحلم ببواشق بيضاء، كي يستقيم كل شيء.

36ـ داخلي. غرفة أنخل. نهاراً.

ألما تطلب من ماريكارمن ألا تخشى السعادة.

37ـ خارجي. بيت موران. غروب.

السماء غائمة. بروق. الطيور والكلاب في هياج.

38ـ داخلي. صالون/غرفة الطعام. غروب.

مانوليتو يجوب البيت سعيداً بالأشياء الجديدة. ألما تقول: إنه الموعد. الساعات تدق.

39ـ خارجي/داخلي. مطار. ليلاً.

آمبارو تصل قادمة من نيودلهي. تركب سيارة أجرة.

40ـ داخلي. غرفة روسافينا. ليلاً.

الطفلة تصرخ وتبكي، الكلاب تنبح. سلفادور مذعور.

41ـ داخلي. غرفة طعام بيت موران. ليلاً.

دون دييغو ومانوليتو وألما يستعدون لتناول العشاء. الطيور في حالة هستيرية.

42ـ خارجي. شوراع المدينة. ليلاً.

سيارة الأجرة التي فيها آمبارو تتقدم.

43ـ داخلي. غرفة بيترا. ليلاً.

بيترا تنظر إلى السماء منتظرة هطول المطر. ترى دخول سيارة الأجرة.

44ـ خارجي. فناء بيت موران. ليلاً.

آمبارو تنزل من سيارة التكسي. الكلاب تنبح بهستيرية، تدوي رعود.

45ـ داخلي. بيت موران. ليلاً.

البيت في حالة هستيرية: الكلاب، والطيور، والرضيعة، والساعات تضج دون كابح.

46ـ داخلي. غرفة طعام. ليلاً.

آمبارو تقرع الجرس. الجميع يتنبهون. تمضي ألما لفتح الباب.

47ـ داخلي. غرفة الطعام. ليلاً.

ألما تفتح الباب. آمبارو تومئ بحركة تسلط وتتوصل إلى فرض الصمت كما في أعمال السحر. ثم تسأل ألما باحتقار: «ومن تكونين أنت؟». يبدأ هطول المطر.

الحلقة السادسة

1ـ نشرة أخبار.

2ـ خارجي. مسبح بيت موران. نهاراً.

المطر يهدأ. آمبارو تطل من شرفة غرفتها وهي ترتدي روباً بيتياً.

3ـ خارجي. غرفة آمبارو. نهاراً.

الكلاب تدخل وآمبارو تطردها متسائلة من اشترى تلك الكلاب، طالما أنهم يعرفون أنها تكره الحيوانات.

4ـ داخلي. مطبخ. نهاراً.

بينما هي تتحدث مع بيترا وروسافينا، تنتبه آمبارو إلى التبدلات التي أحدثتها ألما في الحياة في هذا البيت.

5ـ خارجي. فناء البيت. نهاراً.

سلفادور يبدي ندمه لأنه أطلق نفير السيارة.

6ـ داخلي. صالون بيت موران. نهاراً.

مانوليتو يشاهد التلفزيون. آمبارو تتكلم معه وتتأكد مرة أخرى من تأثير ألما.

7ـ داخلي. غرفة طعام آل موران. نهاراً.

ماريكارمن مستغرقة في التأمل وهي في وضع «اللوتس». آمبارو تغضب وتأمرها بالذهاب إلى غرفتها. تتشاجر مع مانوليتو لأنه لا يذهب في الحافلة إلى المدرسة ـ بأوامر من ألما ـ، ومع دون دييغو للتغيرات التي حدثت في البيت. تدخل ألما وتروي حلمها. تُفاجأ آمبارو حين ترى أنهم يعاملونها كما لو كانت متلقية الوحي.

8ـ داخلي. غرفة آمبارو. نهاراً.

آمبارو تقول لماريكارمن أن تذهب إلى الجحيم. وماريكارمن تقول إنها جاهزة للخلود.

9ـ داخلي. مكتب دون دييغو. نهاراً.

دون دييغو يطلب من ألما ألا تعير اهتماماً لآمبارو. تدخل آمبارو بعدوانية شديدة وتطرد ألما من البيت. وعندما تخرج، تقول ألما لدون دييغو إنها موافقة على الزواج منه.

10ـ داخلي/خارجي. سيارة/شارع/حديقة في المدينة. نهاراً.

آمبارو ودييغو يمضيان في سيارة، ولكنهما يضطران إلى التوقف لأن الشرطة تحاول السيطرة على جماعة من المجانين الفارين. يعتقد دون دييغو أنهم البواشق البيضاء التي حلمت بها ألما، ويركض نحوهم في نوبة هذيان،

وهو يفتح ذراعيه. وما إن يراه المجانين حتى يهدؤوا ، وينصاعون له ويتبعونه. فيصفق رجال الشرطة والجيران ومدير المستشفى.

11ـ داخلي. غرفة ماريكارمن. نهاراً.

ماريكارمن تحلق شعر رأسها.

12ـ داخلي. بيت موران/الدرج. نهاراً.

ماريكارمن تخرج من البيت مرتدية زيّ طائفة البوسيدون.

13ـ خارجي. فناء بيت موران. نهاراً.

ألما ، ومعها الكلاب، ترى مرور ماريكارمن كبوسيدونية ، لكنها لا توقفها. الكلاب تنبح بكآبة.

14ـ داخلي. شركة موران. نهاراً.

في اجتماع مع الشركاء وآمبارو، يطلق دييغو خطاباً غريباً حول الأحلام. فتعلق آمبارو الاجتماع.

15ـ داخلي. غرفة روسافينا. مساء.

بيترا سعيدة لأن المطر يهطل لليوم الثاني. وسلفادور يتذمر مرة أخرى.

16ـ داخلي. شركة موران. مساء.

أحد الشركاء يُبين أن الشركة على وشك الانهيار بسبب أخطاء دون دييغو. ودون دييغو يواصل جنونه. يقرر الشركاء أن يقترحوا على آمبارو تجريد دون دييغو من سلطته القانونية. وأنه يمكن لآمبارو أن تبقى في الشركة، ولكن كمساعدة لمجلس الإدارة.

17ـ خارجي. شاطئ. غروب.

ماريكارمن تمشي بطمأنينة نحو عمق البحر، إلى أن تغرق.

18ـ خارجي. بيت موران. ليلاً.

مطر. يظهر من النافذة المضاءة شبح سلفادور.

19ـ داخلي. غرفة بيترا. ليلاً.

بيترا مطمئنة لأن المطر يهطل. وسلفادور مذعور، ويقترح عليهما الهرب.

20ـ خارجي. عند أطراف المدينة. ليلاً.

مطر. سيارة سلفادور هاربة.

21ـ داخلي. سيارة. ليلاً.

مطـر. روسافـينا وطفلتهـا وسـلفادور وبـيترا فـي الـسيارة مـذعورين. فجـأة ينطفئ المحرك، لأن الماء تسرب إليه. يتناول سلفادور المذعور ابنته بين ذراعيه ويركض. وتركض بيترا وروسافينا كذلك. وأخيراً ينقطع المطر، ويتأكد سلفادور بسعادة من أنه قد نجا.

22ـ خارجي. بيت موران. فجراً.

مانوليتو يصرخ منادياً أباه وألما وآمبارو.

23ـ داخلي. بيت موران. نهاراً.

مانوليتو يجد كل الغرف فارغة.

24ـ داخلي. مطبخ بيت موران. نهاراً.

المطبخ في حالة كارثية. مانوليتو ينادي الخدم. وعندما لا يردون، يتناول تفاحة.

25ـ داخلي. شركة موران. نهاراً.

دون دييغو وألما يتزوجان. تدخل آمبارو فجأة ومعها الشركاء ومدير مستشفى المجانين ليمنعوا عقد الزواج. آمبارو تحمل وثيقة تثبت عدم أهلية دون دييغو. ولكن المحامي يقول مع ذلك إن الزواج قانوني. إلا أن آمبارو لا تستسلم وتطلب من الممرضين أن يأخذوا دون دييغو بالقوة.

26ـ خارجي. حديقة مستشفى المجانين. نهاراً.

دون دييغو بين المجانين، يزرع غرسة تفاح.

27ـ خارجي. حديقة بيت موران. نهاراً.

ألما تتمشى في الحديقة التي يلفها الغم وهي تهوّي بمروحة يدوية.

28ـ داخلي. غرفة آمبارو. نهاراً.

آمبارو تدخن في غرفتها بعصبية. ومن خلال النافذة ترى مرور ألما.

29ـ خارجي. حديقة موران. نهاراً.

آمبارو تبحث عن ألما. طاووس يطير نحو الشرفة ويتوقف على ذراع ألما. آمبارو تتوجه إليها.

30ـ داخلي. صالون بيت موران. نهاراً.

آمبارو تجتاز الصالون. وتصعد الدرج.

31ـ داخلي. غرفة آمبارو. نهاراً.

ألما تظهر خلف آمبارو، بملامح غامضة. تسألها: «ألم تفهمي بعد؟»

32ـ داخلي. درج/صالون بيت موران. نهاراً.

تنزل ألما، تتبعها آمبارو. تقول لها إن حلمها كان على الدوام العيش في هذا البيت.

33ـ خارجي. حديقة بيت موران. نهاراً.

ألما في منتصف الحديقة، وسط الريح. تواصل آمبارو الاستماع إليها.

34ـ داخلي. صالون بيت موران. نهاراً.

ألما تخبر آمبارو بأنها حلمت بكل ما فعلته هي واشترته خلال رحلتها الطويلة. هذا يعني أن رحلتها كانت حلماً من أحلام ألما، ماضيها القريب كان موضوع حلم، وقد حلمت ألما الآن بهذا المشهد بالذات، بهذه الخصومة بينهما، بهذه الكلمات نفسها. كل شيء هو حلم، ولا يمكن لآمبارو أن تهرب منه، أو أن تواجهه. تمضي آمبارو المهزومة نحو الباب وتهرب وهي تصفقه، لكنها تسألها قبل ذلك للمرة الأخيرة: «حباً بالرب... من تكونين؟» فترد عليها ألما: «سيدة أحلامي.»

نهاية المسلسل

سيناريو الحلقة الأخيرة
كتبها روي غييرا وكلاوديو ماكدويل

الآن أعرف متى سيأتي الصباح الأخير،
متى يتوقف الضوء عن مطاردة الليل والحب،
- حين يكون النوم أبدياً،
لا يكون سوى حلم وحيد لا ينطفئ.
نوفاليس

قل لي بمن تحلم
أقل لك من أنت.
ألما

1- مقدمة

نشرة أخبار

آ) آمبارو تنزل من التكسي، تدخل إلى البيت والانزعاج باد عليها. لا تكاد تلتفت إلى ألما. تلقي الحقائب على الأرض. تتوجه آمبارو إلى ألما التي تخفض رأسها: تنفجر بالبكاء.

لولي *(off، في التلفزيون)*

بهذا المشهد انتهت الحلقة الخامسة: «وأنت، من تكونين؟»، هكذا سألت آمبارو المخيفة ألما الحالمة.

ألفريدو *(off، في التلفزيون)*

نهاية حلقة موفقة بلا شك... والآن يتوجب علينا يا لولي القيام بالمهمة الصعبة في تلخيص الأحداث خلال دقيقتين... ليس الأمر سهلاً. إنني أوشك أن

انقاد لإغراء نصيحة المشاهدين الذين لم يتابعوا المسلسل بأن يكتبوا إلى استوديوهاتنا طالبين إعادة بثه في توقيت مناسب...

ب) حمالو شركة النقل ينزلون مشتريات العمة آمبارو.

لولي *(off)*

اعذرني لأخذ الكلمة منك، لكنني إذا تركتك تواصل فلا أعرف أين سنصل. لقد جرت الأحداث كما يلي، من الخلف إلى الأمام...

ج) ألما تبحث عن مكان تضع فيه مشتريات العمة آمبارو غير المعقولة. عصافير الجنة، الكلاب الصينية، إلخ...

لولي *(off)*

العمة آمبارو التي طالما جرى الحديث عنها عادت أخيراً من رحلتها الطويلة حول العالم، ووجدت نفسها أمام نزيل جديد في بيتها: ألما، المرأة الطيبة ـ هذا ما يقوله السيناريو المكتوب ـ التي تمكنت قبل تسعة شهور من غزو قلب دون دييغو، شقيق آمبارو، وكسب وده غير المحدود...

ألفريدو *(off)*

وكما في رحلاتها السابقة، راحت آمبارو ترسل مشترياتها بالبريد المسجل: كاتالوج حقيقي من أشياء تنم عن ذوق خاص جداً...

د ـ ألما تخبئ برقية في فتحة صدر بلوزتها. وتبحث في صندوق الخزنة عن مفتاح غرفة آمبارو.

لولي *(off)*

ألما تنتظر مجيء العمة آمبارو، ولكن ليس لأنها حلمت بها بالتحديد...

هـ ـ ألما تتبادل الحديث مع ماريكارمن. ألما تتحدث مع روسافينا. ألما تتحدث مع دون دييغو. ألما تتحدث مع فيدريكو باريدس. ألما تتحدث مع مانوليتو. ألما تفتش غرفة العمة آمبارو.

ألفريدو *(off)*

منذ أن حالت دون وصول البرقية وحتى مجيء آمبارو، قامت ألما بنشاطات محمومة لتعزيز هيمنتها على أسرة موران، وعلى الخدم في البيت. ولو أن الأمر

متعلق بشخصية أخرى لأمكن القول إنها لن تغمض عينيها قبل الوصول إلى هدفها، إلا أن الصورة في الحالة التي تعنينا كانت معكوسة تماماً: فقد وجدت ألما نفسها مضطرة بسبب الظروف إلى العمل بإيقاع سريع ومتواصل، وهذا يعني في حالتها: النوم بكل طاقتها كي تحلم دون توقف.

لولي *(off)*

في الحلقة التي نقدم تمهيداً لها، سنرى خاتمة هذه القصص.

و- مشهد صور تبين علاقة ألما بدون دييغو منذ بداية المسلسل.

لولي *(off)*

وفي أثناء ذلك، تمكنت ألما من غزو دون دييغو موران... غزوه بالمعنى الواسع للكلمة. منذ أن أنقذت حياة ابنه مانولو، وضع السيد موران ثقته الكاملة بالحالمة. وشيئاً فشيئاً، تدبرت ألما الأمر لتؤثر في حياته العامة وكذلك، كما أرى، في حياته الخاصة.

ألفريدو *(off)*

أعضاء إدارة شركة موران الآخرون بدؤوا الارتياب برئيسهم الهستيري الذي صار يضع خطط العمل انطلاقاً من تفسيرات ألما الحلمية. وبهذا الموقف الغريب، اكتسب دون دييغو عدداً غير قليل من الأعداء.

ز- مشهد صور متتالية تبين قصة أنخل موران وعلاقته بألما.

لولي *(off)*

منذ مجيئها إلى البيت، اصطدمت لولي بحجر عثرة شديد الصلابة: إنه المتعقل أنخل موران، الذراع اليمنى لدون دييغو في صفقات الشركة. والعلاقات التي لم تكن حميمة بينهما على الإطلاق، تأزمت دون شك عندما بدأت ألما تتدخل في أمور الشركة. ووصل الأمر بأنخل إلى حد التعاقد مع تحري خاص للتحقيق حول كل ما يتعلق بماضي الحالمة الغامض.

ألفريدو *(off)*

ووصل الأمر إلى نقطة شديدة التوتر، وإلى ما يشبه حرب المجابهة إذا أردتم. وعندئذ حلمت ألما بموت الشاب أنخل موران الذي سقط، بالفعل، قتيلاً

برصاصات غيرة أطلقتها عليه جيني فونتانا، وهي شقراء بلاتينية، مغنية في كباريه، ولم نكن نعرف عنها أي شيء في هذا المسلسل لأن أنخل كان يقوم بتلك الأمور دون علم أبيه... وقد عرّض موت أنخل كل سياسة الشركة الداخلية، وبالتالي سمعتها، للخطر...

حـ مشهد صور متتالية تبين قصة ماريكارمن موران وعلاقتها بألما.

لولي *(off)*

أما علاقة ألما بماريكارمن من جهتها، فكانت مواتية وأشبه بضربة حظ. فالفتاة ـ قرة عين دون دييغو ـ كانت على علاقة غامضة مع شخص ذي سوابق سيئة جداً عندما جاءت ألما إلى بيت آل موران. ومع ذلك، فقد كان لدى ألما كفاءة غير قابلة للجدال في كسب ثقة الشابة والتأثير، من خلال أحلامها، في القرارات الحاسمة التي وجدت ماريكارمن نفسها مضطرة إلى اتخاذها لتضمن سعادتها. لقد أخطأت ماريكارمن مرتين: المرة الأولى، عندما وافقت على الهرب مع حبيبها وأخذت معها كل مجوهرات الأسرة؛ والمرة الثانية عندما حاولت ــ وتوصلت إلى ذلك تقريباً ــ أن تجعل خادمة آل موران الشابة، روسافينا، تضع مولودها على شاطئ البحر... وهي أخطاء سببها انعدام التجربة ـ كما يقول الحوار ـ أما أنا فلستُ واثقة من ذلك، ولكن...

ط ـ مشهد يوضح علاقة ألما بسلفادور وروسافينا ودونيا بيترا، خدم أسرة موران.

الفريدو *(off)*

وقد تمكنت ألما، من جهة أخرى، من كسب خدم المنزل منذ بداية المسلسل – وفعلت ذلك بأحلام ينتظرون أن تتحقق –، فدونيا بيترا العجوز، أم روسافينا، لا تتورع عن الإيمان بأي شيء مقابل الشفاء من دائها الذي لا علاج له. وكانت روسافينا ساذجة إلى حد لا تستطيع معه التمييز بين الحقيقة والكذب. ووحده سلفادور العنيد والبدائي، زوج الخادمة الشابة، هو الذي أعلن عداءه للحالمة: فقد كان يخافها إلى حد صار الخوف يبدو معه كراهية. وقد أنقذت الكراهية حبه. وهذا ما سنراه.

ي ـ مشهد يبين علاقة ألما بمانوليتو. يتضمن لقطات من وصول الهدايا.

لولي *(off)*

الحقيقة أنه عندما وصلت آمبارو، كانت ألما قد صارت على وشك أن تحقق حلم حياتها. فقد كسبت بمناورة جيدة محبة مانوليتو ـ وهي تحب الأطفال الذكور إلى حد العبادة ـ وصارت تنام في غرفة رائعة، وكانت علاقتها بدون دييغو قد نضجت. والعائق الوحيد هو أن خطط ألما تتعارض مع خطط آمبارو... ولكن لا أهمية لذلك: إنه مجرد اصطدام قاطرتين فوق جسر خشبي قديم...

ألفريدو *(off)*

هكذا هي الأمور، لم يكن ثمة مفر من المواجهة بين هاتين المرأتين الرهيبتين...

ك ـ لقطة لمنزل آل موران تحت وابل من المطر... عصافير الجنة تحاول الاستقرار كيفما اتفق في أقفاصها المذهبة...

لولي *(off)*

هكذا هي ذروة هذه الحلقة السادسة والأخيرة...

ألفريدو *(off)*

وكذلك ذروة المسلسل بالطبع.

لولي *(off)*

الذي نضعه رهن تقديركم. ونرجو أن تستمتعوا به. حظاً سعيداً.

ألفريدو

فلنبدأ

ل ـ قطرات المطر تعكر صفاء مرآة ماء المسبح...

2ـ بيت موران. حديقة. خارجي/نهاراً.

فوق سطح المسبح، المطر آخذ بالتوقف شيئاً فشيئاً، إلى أن يسود صمت كثيف.

الكلبان الصينيان يقفزان عن برك الماء في الحديقة، وينبحان على الفراشات.

آمبارو، ترتدي روباً بديعاً من الحرير، وتقف على شرفة غرفتها.

3ـ بيت موران. غرفة آمبارو. خارجي/نهاراً.

آمبارو تدخل إلى غرفة نومها. تتوقف لحظة أمام صورة البحار الهولندي العجوز - تسوي اللوحة المائلة بدقة بالغة.

تضبط العمة حزام روبها، تسوي شعرها قبالة المرآة، وتفتح باب الحجرة، متأهبة لتولي إدارة البيت.

ما إن تفتح الباب حتى يقفز عليها الكلبان الصينيان اللعوبان.

آمبارو *(متفاجئة بالهجوم المرح)*

ما هذا! ما هذا!

الكلبان يواصلان تقافزهما المرح.

آمبارو *(متضايقة)*

حذار! هذا يكفي، يا للعنة! ستلوثان ثوبي! تُبعد آمبارو الكلبين بركلتين دفاعيتين.

آمبارو *(متضايقة من نفسها)*

من أمرني بشراء هذين الكلبين مادمت أمقت الحيوانات؟!

يهرب الكلبان نزولاً على السلم مخلفين آثار قوائمهما على السجادة.

4ـ بيت موران. مطبخ. داخلي/نهاراً.

السيدة بيترا تستمع إلى النشرة الجوية اليومية من المذياع بينما هي تُعدّ الفطور في المطبخ.

المذيع *(off، من المذياع)*

ويُتوقع هطول أمطار غزيرة في وسط وجنوبي البلاد، مع هياج بحري يشكل خطراً على المراكب الصغيرة... والآن وقفة موسيقية، للانتقال إلى عناوين أهم أخبار اليوم.

الخادمة العجوز تبدو سعيدة على الرغم من اختناقات الربو القاسية.

روسافينا الجالسة إلى الطاولة، تقدم ثديها للصغيرة روسا سلفادورا.

فجأة، يُفتح باب المطبخ بحركة مسرحية، وتدخل آمبارو.

آمبارو

صباح الخير دونيا بيترا...

دونيا بيترا *(مختنقة بالربو)*

صباح الخير سيدة آمبارو.

آمبارو

يجب النظر في أمر هذا الربو يا دونيا بيترا...

آمبارو تطفئ المذياع.

دونيا بيترا

(تقوم بجهد للسيطرة على الربو)

عما قريب سأشفى يا سيدتي... عندما يهطل المطر ثلاثة أيام متتالية، ستتغير حياتي...

آمبارو *(باسمة)*

إلى الأفضل أم إلى الأسوأ؟

تدنو آمبارو من روسافينا والطفلة.

دونيا بيترا *(باسمة)*

لم أفكر بهذا الأمر... (تصرخ) أرجو من الله أن يكون إلى الأفضل يا سيدتي! (*ولنفسها*) يجب أن أسأل ألما عن ذلك.

آمبارو توجه غمزات ملاطفة إلى الطفلة روسا سلفادورا.

آمبارو *(في أثناء ذلك)*

وهل ألما ممرضة؟ *(إلى الطفلة، باسمة)* آه يا فاتنتي! مسكينة أنت: إنك صورة حية لوالدكِ!

دونيا بيترا

تقريباً...

آمبارو *(مشوشة)*

كيف تقريباً؟

دونيا بيترا *(مرتبكة)*

ألما هي ممرضة للأرواح.

آمبارو *(بمزيد من القسوة)*

لا تأتوني بحكايات الأحلام. اليوم بالذات ستذهبين إلى المستشفى يا دونيا بيترا. وأرجوك ألا تعيدي علي حماقة أمطار الثلاثة أيام المتتالية... لسبب ما وُجد الأطباء...

تبدأ روسا سلفادورا بالبكاء.

آمبارو *(إلى روسافينا)*

يجب أن نحل مشكلة روسا سلفادورا أيضاً. علينا البحث عن حضانة للطفلة بأسرع ما يمكن... ابحثي في الصحف. لا بد أن تكون هناك دار حضانة قريبة من هنا...

تشد روسافينا طفلتها إلى صدرها وكأنها تحميها.

روسافينا *(تتجرأ)*

ولكن سلفادور لا يحب دور الحضانة يا سيدتي. يقول إن ابنته لن تذهب إلى أي حضانة...

آمبارو *(بهمة)*

آه! أجل... إما أن تعملي وإما أن تكوني أماً، ولكن لا يمكنك القيام بالأمرين معاً.

روسافينا تخفض بصرها.

آمبارو

والآن، إليّ بالفطور بسرعة، فعلي أن أستغل فترة الصباح.

دونيا بيترا وروسافينا تتبادلان نظرة شك.

آمبارو

ماذا جرى؟ ألم تسمعاني؟ هل أنتما نائمتان أم ماذا؟ الفطور!

دونيا بيترا *(تتقدم)*

أجل يا سيدتي... المسألة... الأمور تغيرت كثيراً خلال غيابك...

آمبارو *(متضايقة)*

لاحظتُ ذلك.

روسافينا

لقد أمر دون دييغو بعدم تقديم الفطور قبل أن تنتهي السيدة ألما من تفسير أحلامها.

آمبارو لم تخرج من ذهولها.

دونيا بيترا

ولكي تعطي الأحلام نتيجة، يجب أن تروى على الريق.

آمبارو *(تصرخ)*

لكن هذا سلوك مجانين!

دونيا بيترا *(تصحح لها)*

لا يا سيدتي، إنها شؤون الأحلام.

في هذه اللحظة يُسمع نفير سيارة الجغوار.

5ـ بيت موران. الفناء. سيارة الجغوار. خارجي/نهاراً.

سلفادور الذي أطلق نفير السيارة - ويندم فوراً على ما فعله - يخلع قبعته متضايقاً.

سلفادور *(يهتف)*

يا لي من غبي!

ولشدة غبائه يضرب بقبضته على المقود، فينطلق صوت النفير مرة أخرى، وبقوة أكبر في هذه المرة.

6ـ بيت موران. صالون. داخلي/نهاراً.

*في الحيز الذي تحدده البارابانات الصينية، مانوليتو يشاهد التلفزيون، في الوقت الذي يلتهم فيه شطيرة لذيذة. لقد فتح التلفزيون بالطبع على برنامج النشرة الإخبارية الشعبية «**كيف الحال!**» الذي يقدمه بظرف شديد كل من لولي وألفريدو.*

لولي *(في التلفزيون)*

ماذا نفعل في عطلة نهاية هذا الأسبوع؟... هذا هو السؤال الدراماتيكي الذي يوجهه آلاف المواطنين الذين رأوا بزوغ فجر يوم الجمعة هذا تحت طبقة سميكة من الغيوم الرمادية.

ألفريدو *(في التلفزيون)*

إذا كان تغيير حياةٍ ممكناً خلال ثانية واحدة، فكم من الحيوات يمكن أن تتغير خلال عطلة نهاية الأسبوع هذه؟

لولي

مئتان وتسع وخمسون ألفاً ومئتا حياة: حياة في كل ثانية، وهو تقدير متحفظ إذا ما أخذنا بعين الاعتبار...

تدخل آمبارو وتطفئ التلفزيون.

مانوليتو *(متفاجئاً)*

دعيني أشاهد التلفزيون يا عمتي!

آمبارو *(بقسوة)*

أنت صغير على مشاهدة نشرة الأخبار الصباحية. من رأى مثل هذا الأمر!

مانوليتو *(يدافع عن نفسه)*

أنا أشاهد هذا البرنامج دوماً.

آمبارو

لا تجادل الكبار يا مانوليتو.

مانوليتو *(يصر)*

ولكن ألما استيقظت يا عمتي.

تتجمد آمبارو في مكانها.

آمبارو *(مأخوذة)*

وما أهمية ذلك؟

مانوليتو *(ببراءة)*

عندما تكون ألما تعمل وهي نائمة لا يمكن إحداث ضجة، لكنها الآن تستريح: لقد استيقظت...

آمبارو

ومن فرض هذه القوانين في البيت؟

مانوليتو

ومن سيكون؟ إنه بابا.

تستدير آمبارو متضايقة بصورة ملحوظة، وتصطدم بالبارابان.

آمبارو *(تهتف)*

يا للعجب، كل شيء مقلوب في هذا البيت! لولا قليل لجرحت إصبعي. (نزقة) كانت ساعة نحس تلك التي اشتريت فيها هذه التفاهات!

وتمضي وهي تعرج.

7ـ بيت آل موران. غرفة الطعام. داخلي/نهاراً.

ماريكارمن بردائها الأصفر، إنها تجلس في وضع بوذي فوق السجادة التركية. تفاجئها آمبارو.

آمبارو *(إلى ماريكارمن)*

وأي حشرة لسعتكِ أنت؟

الفتاة لا ترد. تدنو منها آمبارو مأخوذة. تراقبها بفضول. ماريكارمن تقبّل حصان البحر، واضعة بذلك حداً لصلواتها الغريبة.

ماريكارمن

أنتِ لن تفهمي أبداً يا عمتي: فقلبك من حجر.

تنهض ماريكارمن واقفة.

آمبارو *(متضايقة)*

أية طريقة هذا للتكلم مع عمتك! لنر إذا ما كنتِ تشترين اليوم بالذات باروكة وترتدين ثياباً مثلما يشاء الرب.

ماريكارمن تواجه عمتها.

ماريكارمن

وكيف يشاء ربك أن يلبس أحدنا؟ ما أعرفه أنا أن يسوع كان ينتعل

صندل صياد، وليس بابوجاً فرنسياً، وكان يرتدي عباءات مصنوعة يدوياً، وليس أثواب حرير مستوردة من اليابان.

آمبارو *(ساخطة)*

إنك تسيئين احترامي!

ماريكارمن

احترميني لأحترمك.

تتهاوى آمبارو على السجادة التركية وتكاد أن تفقد توازنها.

آمبارو *(آمرة)*

اذهبي الآن فوراً إلى غرفتك، وابقِ محبوسة هناك إلى أن أتذكرك! *(ساخطة جداً.)* هذا البيت صار كابوساً!

تبدأ ماريكارمن بالانصراف.

ماريكارمن *(بإصرار)*

عاقبيني: فالآلام على الأرض تمنح المجد تحت الماء.

آمبارو تقطع عليها طريقها.

آمبارو

أية حماقات تقولين؟

فتنظر إليها ماريكارمن متحدية.

ماريكارمن

ألما هي الوحيدة التي تفهمني.

تنظر العمة إلى ابنة أخيها من أعلى إلى أسفل.

آمبارو *(ساخرة)*

هذا الذي تبقى من ابنة أخي هو من عمل هذه المرأة إذاً... (تشدد)... أيضاً. *(تبتسم باستياء)* أتراها حلمت كذلك بأنك ستفقدين شعرك؟

تتقبل الفتاة تحدي عمتها دون هوادة.

ماريكارمن

أنا اتخذت طريقي يا عمتي. ولم تفعل ألما سوى منحي القوة اللازمة ليقودني هذا الطريق إلى السعادة الأبدية.

تفقد آمبارو صبرها.

آمبارو *(آمرة)*

إلى غرفتك: يكفي سماع حماقات!

في هذه اللحظة بالذات يدخل سلفادور.

سلفادور *(بصوت عالٍ)*

هيا يا مانوليتو، لقد تأخر الوقت للذهاب إلى المدرسة، يا فتى...

يخرج مانوليتو من وراء البارابان.

آمبارو *(إلى سلفادور)*

ماذا؟ لا تقل لي إنك تعطي الآن دروساً في المدرسة! سيكون هذا آخر ما ينقصني سماعه.

يُفاجَأ سلفادور بتعليق العمة آمبارو الساخر.

مانوليتو *(يرد بدلاً من السائق المحرج)*

سلفادور يناديني ليوصلني إلى المدرسة.

آمبارو *(متفاجئة)*

لماذا؟ أأنت تذهب إلى المدرسة في سيارة خاصة، ومع سائق؟

مانوليتو

انظري يا عمتي...

ماريكارمن

منذ أن أنقذت ألما حياته، لم يعد مانوليتو يذهب في الحافلة.

آمبارو

أي تربية هذه؟ عليكَ أن تصبح رجلاً عندما تكبر *(إلى سلفادرو)* أخبر المدرسة بأن مانوليتو سيذهب في الحافلة ابتداء من الغد.

سلفادور *(خجلاً)*

مثلما تشائين يا سيدتي.

آمبارو *(إلى مانولو)*

حسن، هيا انصرف.

يخرج مانوليتو وعلى وجهه أمارات الراحة. ويدخل دون دييغو.

دون دييغو *(إلى آمبارو)*

ما الذي يحدث يا آمبارو؟ إنني أسمع صراخك من غرفتي.

آمبارو

الجميع في هذا البيت فقدوا عقولهم يا دييغو.

يدنو دون دييغو من أخته. يحاول أن يكون حنوناً.

دون دييغو

ستفهمين شيئاً فشيئاً.

تعيد آمبارو ما جرى حتى هذه اللحظة.

آمبارو

بيترا تقول إن حياتها ستتبدل عندما يهطل المطر ثلاثة أيام متوالية.

دون دييغو *(يهز رأسه موافقاً)*

لأن البارابانات تطفو يا عزيزتي آمبارو فوق نهر من الزجاج المسحوق.

تزوغ عينا آمبارو. تأتي دونيا بيترا حاملة صينية ضخمة من التفاح الأخضر والأحمر.

آمبارو

وروسافينا تقول إنه لا يمكن تناول الفطور قبل أن تروي هذه المدعوة ألما أحلامها.

دون دييغو *(يهز رأسه موافقاً)*

يجب أن يتم ذلك على الريق. (يبتسم) وأن يكون الفطور تفاحاً، تفاحاً قرطبياً وتيناً مجففاً.

آمبارو *(تصرخ)*

تين على الفطور؟

يهز دون دييغو رأسه مؤكداً.

تدخل روسافينا حاملة طبقاً من الخس.

آمبارو *(على وشك أن تفقد صبرها)*

وما هي هذه القصة عن أن ألما أنقذت حياة مانوليتو؟

دون دييغو يمر بذراعه فوق كتفي أخته.

دون دييغو *(يهز رأسه مؤكداً)*

حلمت ألما بعصافير جنة تطير إلى الوراء. وفي ذلك اليوم، فقد ثمانية وعشرون تلميذاً حياتهم، الجميع ماتوا في الحادث! باستثناء المعلمة وطفلين أو ثلاثة. لقد كان ذلك رهيباً...

تفلت آمبارو من ذراعي أخيها وتندفع في أنحاء غرفة الطعام دون كابح. يدخل طاووس إلى الصالون، وكأنه بيدرو يدخل إلى بيته.

آمبارو

انصرف أيها الطائر! كانت ساعة نحس تلك التي اشتريت فيها كل طيور الشيطان هذه!

تلتفت آمبارو وتأمر دونيا بيترا.

آمبارو *(متحدية)*

انظري يا دونيا بيترا: احضري لنا جميعاً الفطور فوراً، فأنا ودييغو سنذهب إلى الشركة. وتذكري: أومليت جامبون حلو، مع شحم خنزير، وخبز محمص على الطريقة الفرنسية، وقهوة اكسبريس. (*وقفة*) كالعادة.

دون دييغو *(يقوم بمسعى)*

آمبارو، أرجوك...

آمبارو *(متحدية)*

آسفة يا دييغو. يجب إعادة هذا البيت إلى صوابه! (*إلى دونيا بيترا*) افعلي ما قلته لك يا دونيا بيترا.

فيرد دون دييغو بحماس غير معهود.

دون دييغو

لا تقدمي الفطور يا بيترا إلى أن آمرك أنا.

تتوقف بيترا مستعيدة الطمأنينة.

تنظر آمبارو إلى أخيها والشرر في عينيها. وتريد أن ترد عليه، عندما تسمع صوتاً وراءها.

ألما

أحضري التفاح يا بيترا.

الجميع ينظرون إلى الحالمة.

تبتسم ألما بسيماء طيبة لا يمكن تصديقها.

وتشعر آمبارو بأنها عزلاء حيال تلك الطلعة الملائكية.

آمبارو

يجب أن أتكلم معكَ فوراً يا دييفو، قبل الذهاب إلى الشركة. دون وجود الخدم ودون وجود أغراب.

دون دييفو

ألما ليست غريبة.

تجلس ألما إلى المائدة.

ألما *(بهدوء شديد، إلى آمبارو)*

أنت لا تصدقينني، أليس كذلك يا سيدتي؟

دون دييغو يقف إلى جانب ألما. دونيا بيترا وروسافينا تقفان إلى جانبي الحالمة. وتبقى آمبارو هي الأقلية.

آمبارو *(تتمكن من أن تقول)*

ليس لدي ما أتكلمه معك. في الوقت الراهن... هيا يا دييغو. سأنتظرك في غرفة المكتب.

تنظر ألما إلى دون دييغو. تمسك إحدى يديه بثقة، دون خبث. تبتسم بسذاجة.

ألما *(إلى دون دييغو، بفخر)*

لقد تكبدتُ جهداً، لكنني حلمت الليلة ببواشق بيضاء تخفق أجنحتها بجنون في سماء رمادية.

دون دييغو يتحمس للخبر.

دون دييفو

صحيح يا ألما! (*متلهفاً*) وما يعنيه ذلك يا ألما. ماذا تعنين بهذا؟ هل سأجد الطمأنينة؟ أيعني أنني سأكون سعيداً يا ألما؟

تتوقف آمبارو عند بوابة الخروج.

آمبارو *(بحماس)*

دييفو! لا تكن صبياً!

دون دييفو *(إلى ألما)*

أنت لا تدرين مدى السعادة التي توفرينها لي يا ألما. إنه حلم بديع: بواشق بيض!

تتصرف آمبارو مستاءة.

تبتسم ألما شاكرة الامتداح الموجه إلى حلمها.

ألما

قل لي بمَ تحلم، أقل لك من أنت.

وتقضم التفاحة قضمة ظافرة.

8ـ بيت موران. غرفة آمبارو. داخلي/نهاراً.

من خلال مرآة الكوميدينو، نرى مرور آمبارو وهي ترتدي ملابسها بسرعة، غاضبة. ثم تظهر في الزجاج البيضاوي صورة ماريكارمن.

ماريكارمن

يجب ألا تستخدميه.

آمبارو

أستخدم ماذا؟

ماريكارمن

الثوب الأحمر. عليك أن ترتدي ألواناً هادئة فقط، مثل الأزرق السماوي، والأخضر البحري، والأبيض الرملي.

آمبارو تطلي شفتيها.

آمبارو

إنك تثيرين في رغبة جامحة في شنقك، وشنق جميع من في هذا البيت.

تسحق العمة قلم صباغ الشفاه بغضب على الطاولة. الطلاء يلطخ شفتيها وفمها بسبب ارتعاشة يدها التي أثارها الغضب.

ماريكارمن *(تعقب)*

قلت لك إنه يجب عليك عدم ارتداء الثوب الأحمر.

آمبارو

اخرجي من هنا. الآن فوراً. انصرفي من هنا. اذهبي إلى الجحيم.

ماريكارمن *(خارجة)*

لا يهمني أن أُطرد من مكان. فأنا مستعدة للرحلة إلى الخلود.

9ـ بيت موران. مكتب دون دييغو. داخلي/نهاراً.

دون دييغو في مكتبه يتحدث مع ألما.

دون دييغو

لا تهتمي لما تقوله آمبارو. إن لها شخصيتها، ولكن سلطتك أقوى من سلطتها. سترين كيف سيُسوى كل شيء.

في هذه اللحظة تأتي آمبارو، وكل ما ترتديه أحمر اللون. تتضايق حين تكتشف وجود الحالة.

آمبارو

قلت لك يا دييغو إنني أريد التحدث معك على انفراد.

دون دييغو *(بدبلوماسية)*

أرجوك يا آمبارو...

آمبارو *(إلى ألما)*

إنها مسألة تخص آل موران، ولهذا يمكنك الانصراف.

تبدأ ألما بانسحاب حذر.

دون دييغو *(إلى آمبارو، باندفاع)*

ليس هناك ما لا يمكن لألما أن تسمعه. *(إلى ألما)* ابقي هنا يا ألما!

تلتفت آمبارو وتواجه ألما.

آمبارو *(ساخرة)*

بعد أن فكرتُ جيداً، لا مانع من بقائِك لتسمعيني جيداً: فأنا لستُ دون

دييغو، ولستُ ماريكارمن، بل إنني لستُ أنخل المسكين أيضاً...

ينظر دون دييغو متفاجئاً إلى أخته.

آمبارو

أنا آمبارو موران، وعندما أرجع من الاجتماع، لا أريد رؤيتك في هذا البيت يا سيدة. هل ما أقوله مفهوم؟

تهز ألما رأسها بتذلل مريب.

دون دييغو *(يصرخ)*

ليس من العدل يا آمبارو أن تحدثي ألما بهذه الطريقة. لا أستطيع أن أصدق!

لا تولي آمبارو أي اهتمام لأخيها.

آمبارو *(بعدوانية)*

وأرجوكِ أن تجمعي كل أشيائك وتغادري إلى حيث جئت. أخبريني بكم ندين لك مقابل خدماتك: فقد أُلغي العقد.

دون دييغو

كيف تكلمينها بهذه الطريقة؟ أنا السيد في هذا البيت، ويمكن أن يبقى هنا أو يذهب من أشاء.

آمبارو

هذا أمر سنبحثه فيما بعد. هيا بنا يا دييغو.

وتذهب، مخلّفة دون دييغو متحجراً.

من خلال زجاج النافذة تُلمح أقفاص عصافير الجنة.

الكلبان الصينيان يتواثبان في الحديقة.

روسافينا تغسل في أقصى الفناء صفيحة من الملابس.

تدنو ألما من دون دييغو. تنظر إليه بعذوبة.

ألما

أتعجبك عصافير الجنة؟ لقد قلتُ لكَ يوماً إنه ستأتي بعض أقفاص الطيور إلى جوار بركة المسبح، هل تتذكر؟ إنها تبدو جميلة جداً... (تبتسم

فخورة) لقد صُنعت هذه الأقفاص في المغرب لتزيين حديقتنا.

ينظر إليها دون دييغو مذعوراً.

ألما *(off)*

لا تخف... (تجزم) فالبواشق البيض تقف إلى جانبنا: لقد حلمتُ بذلك.

دون دييغو يعانق ألما بيأس.

دون دييغو

ماذا سيجري لنا؟

ألما *(بحنان غير محدود)*

سنكون سعيدين، هل تتذكر؟ (تبتسم) حتى نهاية الأحلام!

دون دييغو *(مستعيداً حيويته)*

صحيح؟ لا أستطيع أن أصدق يا ألما. هل ستقبلين الزواج مني إذن بالرغم من كل شيء؟

تضع ألما إصبعها السبابة فوق شفتيه، مشيرة إليه بالصمت.

ألما

أحمق: يجب ألا يعلموا بذلك... سنجعل الأمر مفاجأة!

وتقبله من فمه.

10ـ شوارع وجادات المدينة. سيارة جفوار. خارجي/نهاراً.

إشارة مرور ضوئية تتبدل من الأحمر إلى الأخضر.

شرطي المرور يفرض نظام السير بصفارته.

سيارة دون دييغو الجغوار تتقدم بلا انضباط بين صف السيارات التي تملأ أحد شوارع العاصمة العريضة.

آمبارو تقود السيارة. دييغو إلى جانبها ولا يرد عليها.

آمبارو

أتكونون جميعكم عميان؟ الآن، حيث ليس هناك من أعمى أسوأ ممن لا يريد أن يرى...

هذه المرأة معتوهة. لا أستغرب أن تكون لها علاقة باختفاء المجوهرات وبموت المسكين أنخل...

أي بواشق بيضاء وأي هراء! أما هي فإنها طائر جارح بالفعل. ولكن كيف لم تتنبه أنت إلى ذلك! فأنت لا تشوبك شائبة من الحماقة.

في هذه اللحظة تتوقف قافلة السيارات فجأة.

آمبارو *(متضايقة)*

وماذا هناك الآن؟

الشرطة تغلق الشارع.

آمبارو *(تصرخ بانزعاج شديد)*

هذا ما كان ينقصنا: كنا قلة فولدت الجدة!

دون دييغو *(يهتف بسعادة)*

البواشق البيض!

رجال الشرطة يتحركون بسرعة من جانب إلى آخر، مثل صيادي الفراشات. عدة مرضى من مستشفى المجانين الرئيسي في المدينة يتراكضون في الشوارع والحدائق المجاورة للمصح، في استعراض حرية لا يُصدق. تزين المشهد عدة دجاجات مزارع، تتطاير على ارتفاع منخفض، كأنها وسائد من ريش.

بين من يركضون هناك عدد من المسنين المعروفين: المجنون الذي يعدّ أصابعه، وذات الصوت السوبرانو، والدراج التخيلي، وفقير فينانثيو.

مدير مستشفى المجانين يقف يائساً على الرصيف الأوسط في الجادة.

يخرج دون دييغو من سيارة الجغوار صارخاً:

دون دييغو

البواشق البيضاء!

تنزل آمبارو أيضاً من السيارة. تتوجه إلى شرطي.

آمبارو

ما الذي يجري هنا؟ أنا مستعجلة. لا بد لي أن أمرّ بسرعة.

الشرطي

ألا ترين يا سيدتي؟ لقد هرب المجانين من المستشفى. اصطدمت شاحنة بالسور، وخرجوا جميعهم. لا بد لنا من اصطيادهم.

يقترب دون دييغو من المجنون الذي يعدّ أصابعه. يهمس بشيء في أذنه. وعلى الفور يهدأ المجنون ويتوجه نحو المستشفى بنفسه، وهو يعدّ أصابعه - واحداً واحداً.

آمبارو تراقب المشهد بارتباك، بحيرة، بذهول.

دون دييغو

تعالي إليّ أيتها البواشق البيض!

يتوجه إلى ذات الصوت السوبرانو. يهمس لها بجملة أخرى في أذنها. فتبدأ المرأة المسكينة بغناء لحن من بائع التفاح، وهي تتجه إلى المصح.

آمبارو لا تريد أن تصدق ما تراه عيناها.

دون دييغو

تعالي إليّ أيتها البواشق البيض!

يتحدث دون دييغو مع الدراج التخيلي الذي ما يلبث أن ينطلق فجأة وهو يحرك ساقيه كمن يقود دراجة، ويختفي بوثبات جُعَل كولومبي عبر الفجوة الواسعة في الجدار.

دون دييغو

تعالي إلي أيتها البواشق البيض!

مدير المستشفى ورجال الشرطة يراقبون تدخل دون دييغو المفاجئ: جميع المجانين يأخذون بالانسحاب، بصورة مسالمة وراضية، نحو المستشفى.

المدير

دون دييغو!

لا يستطيع المدير المتأثر إلا أن يأخذ بالتصفيق. وينضم إليه بعض رجال الشرطة؛ ثم ينضم إلى الشرطة عدد غير قليل من المارة؛ وإلى المارة ينضم الجيران، وركاب الحافلات إلى أن تتشكل أوركسترا كبيرة من التصفيق اعترافاً بمعجزة دون دييغو.

تعود آمبارو إلى السيارة وتغلق الباب بقوة، وهي منزعجة جداً.

يشكر دون دييغو المصفقين بانحناءة شديدة التهذيب.

وفي هذه اللحظة يرى المعلمة وهي تبكي في الحديقة الصغيرة. يقترب منها دون دييغو. يضع ذراعه على كتفيها. يهدئ من روعها.

الدجاجات البياضات تهبط في الحديقة الصغيرة، إلى أن تغطي عملياً العشب بالكامل، كما لو أن ثلجاً قد سقط في المدينة.

11ـ بيت موران. غرفة ماريكارمن. داخلي/نهاراً.

بهدوء قديسة، تحلق ماريكارمن شعرها كله، دون أن تنظر إلى نفسها في المرآة. وبعد ذلك تضع حول عنقها عدة قلادات من الأصداف البحرية، وتنهي زينة عنقها الطويل بطلسم فرس البحر. ثم ترتدي أخيراً العباءة الصفراء. وعندئذ فقط تنظر إلى المرآة.

12ـ بيت موران. درج. صالة. بهو. داخلي/نهاراً.

صندل صياد بلا صوت ينزل على سجادة درج البيت. يُسمع بكاء الطفلة روسا سلفادورا. تجتاز ماريكارمن الصالة والبهو في الطابق الأرضي.

في خزانة، هناك بجعتان منحوتتان من خشب شديد الحمرة.

13ـ بيت موران. الفناء والبوابة الخارجية. خارجي/نهاراً.

تجتاز ماريكارمن الفناء كله، بخطوات حاجة، متوجهة إلى بوابة الخروج.

ألما التي تتمشى هناك برفقة الكلبين رومولو وريمو، تراها تغادر ولا تفعل شيئاً للحيلولة دون ذلك. وماريكارمن لا توليها اهتماماً، حتى عندما تمر قريباً جداً من الحالمة وينبح الكلبان منذران بالموت.

تضغط ألما زر جهاز تحكم عن بعد، فينفتح مصراعا البوابة الثقيلان.

تجتاز الفتاة حدود آل موران وتختفي فوراً - دون أن تلتفت بنظرها ولو مرة واحدة إلى الوراء.

14ـ شركة موران. قاعة الاجتماعات. داخلي/نهاراً.

جميع أعضاء مجلس الإدارة، في قاعة الاجتماعات، يستمعون إلى دون دييغو الذي يتكلم إليهم بنبرة لم يعتادوا عليها بعد.

آمبارو تنظر إليه وهي تدق على الطاولة بأظفارها البنفسجية.

دون دييغو *(بوقار)*

اسمعوني جيداً يا أصدقائي، إنني أكلمكم وقلبي في يدي: من الخير لكم أن تعيشوا سجناء فكرة على أن تعيشوا أحراراً دون حلم.

فيدريكو باريلوس ينظر إلى صديقه باعجاب.

فيدريكو *(متأثراً)*

مرحى يا دييغو. هكذا أحب أن أسمعك تتكلم!

دون دييغو *(يواصل)*

ما هي الأحلام؟ إنني أتساءل أحياناً... *(صمت)* أهي امتياز؟ ربما كانت كذلك، بل هي كذلك بالتأكيد. ولكن هذا الجواب لا يكفي للرد على السؤال. الأحلام يا أصدقائي وأعدائي، هي تجسيد مادي للأمل...

يسجل غوستافو ملاحظة ويمررها إلى آمبارو.

دون دييغو *(ينهض واقفاً)*

لقد قلت: حلم ومادة، وربما فكر أحدكم، أنتم سيئو التفكير كالعادة، بأنني أناقض نفسي. (يبتسم) أنتم تعرفون جيداً أنني لم أخشَ من وقوعي في التناقض قط، طالما أن التناقض يقودنا إلى الحقيقة. حلم ومادة، أمل وواقع، أقطاب متعارضة لكنها تتكامل في ما بينها: إنها وحدة الحياة الضرورية والمكتملة.

آمبارو تقرأ الملاحظة. تنظر إلى غوستافو. تهز رأسها مؤيدة.

دون دييغو *(يواصل)*

الأحلام تمثلنا، لأن كل إنسان، ولا تنسوا ذلك، يُعرف من أحلامه!

يجلس دون دييغو. يقاطع يديه. ينظر إلى فيدريكو.

دون دييغو *(ناظراً إلى فيدريكو)*

هذا ما جئت أقوله لكم هذا الصباح، قبل أن يكون الوقت قد فات.

يتبادل جميع المساهمين النظر في ما بينهم متفاجئين، ولكن دون أن يجرؤوا على مقاطعة السيد الرئيس.

دون دييغو

لأنني حظيت بحسن طالع لم تحظوا به: ففي صباح حزين، منذ أقل من سنة، طرقت امرأة باب بيتي وخامرتني الشكوك في قدراتها. ولكن تلك المرأة، بصبرها غير المحدود، أصرت على مسعاها في جعلي أفهم الأحلام. *(صمت)* إنني أطرق أبوابكم. ولكنني أحذركم إلى أنني لا أتمتع بمثل صبرها...

تعليقات قلقة يتبادلها المساهمون.

تأخذ آمبارو الكلمة.

آمبارو *(باندفاع)*

دييغو، أظن أنه علينا أن نرفع الجلسة إلى ما بعد الغداء، لكي يقدم غوستافو تقريره.

دون دييغو

مثلما تشائين؛ فهذا هو فقط ما أردت أن أقوله لكم.

يندفع المساهمون مسرعين نحو المخرج، ويكون على رأس الهاربين آمبارو وغوستافو. ولا يبقى حول المنضدة سوى دون دييغو وصديقه الحميم فيدريكو باريدس.

فيدريكو *(بتودد)*

لقد أثرت شجوني يا دييغو، يا للروعة.

دون دييغو يشكر تعاطف صديقه بابتسامة خفيفة.

دون دييغو

أليس لديك تفاحة؟

يبتسم فيدريكو بحزن، بحزن شديد. يبحث في جيب سترته، حيث لا يمكن إلا لصديق طيب أن يخبئ فاكهة.

فيدريكو

خذ يا أخي...

وتتدحرج التفاحة فوق المنضدة.

15ـ بيت موران. غرفة روسافينا. داخلي/مساء.

سلفادور يرمي تفاحة في سلة القمامة.

سلفادور

أمقت التفاح!

دونيا بيترا تقف قبالة النافذة، وتتأكد آملة من أن المطر بدأ بالهطول.

دونيا بيترا *(سعيدة)*

إنها تمطر! *(ترمي قبلة باتجاه السماء)* مرتان. إنهما مرتان في يومين متتاليين. *(وتصلي صلاتها الخاصة)* أيها القديس بطرس المبارك، لا تخيب ظني. فليس من العدل أن أبقى مريضة طوال هذا الوقت. كلّم السيد كي تتبدل حياتي دفعة واحدة.

روسافينا تدثر طفلتها روسا سلفادورا التي تنام في مهدها.

سلفادور يتأرجح بعصبية على كرسي هزاز قديم. يشعل سيجارة من عقب التي انتزعها من بين شفتيه.

سلفادور

ولماذا تريدين أن تتبدل حياتنا، طالما لم تكن هذه الحياة سيئة معنا يا دونيا بيترا؟ *(جزعاً)* تذكري ما قالته آمبارو: وماذا لو كان التبدل إلى الأسوأ؟

دونيا بيترا ترسم إشارة الصليب المقدس.

روسافينا تنظر إلى سلفادور.

روسافينا *(مذعورة جداً)*

اصمت أيها الجلف، وإلا سوف تضيع كل شيء مرة أخرى! ولماذا سيكون التبدل إلى الأسوأ يا نذير الشؤم؟

سلفادور *(بصوت عالٍ)*

أنا أقول ما أقوله فقط: لماذا التبديل، قولي لي؟ فنحن سعداء بالرغم من كل شيء، أليس كذلك؟ أم أننا لسنا سعداء؟

تبدأ روسا سلفادورا بالبكاء. فتقدم لها روسافينا ثديها.

روسافينا *(بفخر)*

إنها جميلة، أليس كذلك؟

الطفلة ترضع الثدي...

16ـ شركة موران. قاعة الاجتماعات. داخلي/مساء.

نشر غوستافو ملاءة ورقية ضخمة على الجدار الأمامي لقاعة الاجتماعات، وراح يبين بمؤشر خشبي معطيات تقريره المالي.

غوستافو

كما ترون في هذه الخطوط البيانية، فقد كانت الشهور الستة الأخيرة رهيبة على شركتنا. وأنا أقول إنها كانت كارثية... فالشركة لم تتعرض من قبل قط لمثل هذه الخضة.

جميع المساهمين ـ وخاصة آمبارو ـ يتابعون تقرير غوستافو باهتمام متيقظ. ودون دييغو وحده ما زال أشبه بالغائب.

غوستافو *(يواصل)*

الوفاء بالتزاماتنا تجاه شركة فراخيمكس، كان يعني خسارة *20* بالمئة من صادراتنا، وقد عقد منافسونا اتفاقيات مواتية جداً، بأسعار غير معهودة لهذا النوع من الصفقات.

فيدريكو يخفض بصره، حزيناً لحزن دييغو.

غوستافو *(يواصل دون هوادة)*

رفض رئيسنا التوقيع... *(يتفحص الرسم البياني)*... التوقيع على أربعة وثلاثين عقداً مع مستهلكينا في أوروبا، فرض الأزمة الاقتصادية. وهكذا تبخرت منا عشرون بالمئة أخرى، بأرقام تقريبية، من الأرباح في هذا البند.

يبدو على آمبارو عدم الارتياح الواضح في مجلسها.

غوستافو

وجميعنا نعرف، من جهة أخرى، ما الذي عناه اغتيال أنخل للشركة. لقد كانت مأساة داخلية حقيقية، لا أريد أن أتذكرها. وقد دفنا ذلك الفصل،

مراعاة لدون دييغو، لكننا لا نستطيع عدم أخذه في الاعتبار ونحن نقوم بتقويم شامل لعملنا.

يتوقف غوستافو باحترام لهنيهة، بصورة محسوبة جيداً. ثم يواصل.

غوستافو *(دون هوادة)*

حسن... دون حساب صفقات إخفاق صغرى، مثل بيع احتياطينا الجوي إلى حديقة ألعاب، والاستثمار الأعمى لامتلاك معمل حلويات اللوز القرطبية الشهير ومعمل استخلاص لب التفاح، فإن شركتنا تتعرض لتذبذب مشؤوم. (*وقفة دراماتيكية*) وبكلمتين اثنتين يا أصدقائي: ديوننا تعني *30* بالمئة من أسهمنا. (*يجوب بنظره وجوه المساهمين الرصينة، محققاً تأثيراً درامياً كبيراً، ويضيف:*) أي أنه لا يمكن إلا لمعجزة أن تنقذنا من الإفلاس.

يصاب المساهمون بالبكم حيال شروحات غوستافو. ويسود صمت أشبه بالموت.

ويبدو أن دون دييغو قد استيقظ على ذلك الصمت.

فيدريكو يغرق في المقعد.

دون دييغو *(يضيف باسماً)*

لا وجود لمعجزات دون إيمان.

يفقد غوستافو السيطرة على نفسه، ويقود تمرد أعضاء مجلس الإدارة.

غوستافو *(باندفاع)*

حضرتك لا يحق لك إبداء الرأي في هذا الاجتماع يا دون دييغو. فاجلس، لأنني لم أنته بعد!

آمبارو

وما الذي تقترحه يا غوستافو؟

يتردد غوستافو قبل أن يرد:

غوستافو

إنني أتكلم باسم الجميع يا آمبارو.

آمبارو

إلى لب الموضوع يا غوستافو.

غوستافو *(بتصميم)*

لا وجود لمخرج آخر: يجب فرض حجر قانوني لإثبات أن رئيسنا قد فقد عقله، وكسب بعض الوقت بالإسراع في إجراءات بدأناها، مكرهين، لإعلانه معتوهاً.

يراجع غوستافو بعض الأوراق.

غوستافو

وبهذا البند، ربما استطعنا، إذا ما سار كل شيء مثلما نأمل، أن نتجنب خمسة بالمئة من الخسائر.

دون دييغو ينظر إلى فيدريكو.

دون دييغو *(إلى فيدريكو، بصوت خافت)*

لا تتركني وحيداً.

يبحث غوستافو عن دعم لدى المساهمين الآخرين.

غوستافو *(متردداً)*

وفي الوقت نفسه، لم تعد أمامي وسيلة أخرى يا آمبارو، وأنا أعرف أن الأمر قاسٍ...

آمبارو

تابع يا غوستافو، دعك من المجاملات الفارغة الآن.

غوستافو *(حازماً)*

ستحتفظ الشركة، وتعتبرها ملكاً لها، بالواحد والعشرين بالمئة من الأسهم التي يملكها دييغو، لمحاولة إعادة المفاوضات بقوة أكبر. وبهذا الاستيلاء العادل وغير القابل للاستئناف على ممتلكاته، يمكننا إلى حد ما أن نصلح الأضرار التي ألحقها موت أنخل بسمعتنا التجارية...

تنهض آمبارو واقفة. إنها قانطة.

آمبارو

الفصل الخاص بأنخِل قد دُفن يا غوستافو. وماذا لديك أيضاً؟

غوستافو

نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نرهن للمصرف خمسين بالمئة من أسهمك يا آمبارو، كضمانة لصفقاتنا. (*يغلق الملف*) ليس أمامنا طريق آخر يا آمبارو.

تقوم آمبارو بمحاولة للدفاع عن نفسها، ولكنها تنهار على الكرسي.

مساهم *(إلى آمبارو)*

إنها ضربة قاسية يا آمبارو، نعرف أنها ضربة قاسية، ولكننا بين السيف والجدار.

دون دييغو يحاول التدخل، لكن فيدريكو يمنعه بإيماءة حانية.

مساهم *(يواصل)*

ونظراً لسنوات الخدمة المثالية الطويلة، قررنا أن نمنح دون دييغو دخلاً سنوياً سخياً... دخلاً يوفر له ولذويه حياة مريحة.

آمبارو مهزومة.

غوستافو *(إلى آمبارو)*

إذا أنتِ شئت يا آمبارو، يمكنك البقاء في الشركة، كمساعدة لمجلس الإدارة. فنحن نعرف أنك لستِ مسؤولة عما حدث.

دون دييغو يرفع يديه إلى رأسه، كما لو أنه يستيقظ من كابوس.

دون دييغو *(إلى فيدريكو، بصوت خافت)*

لماذا لا تصدقني يا فيدريكو؟ الحلم لا يكلف شيئاً.

فيدريكو *(بشفقة، إلى دون دييغو)*

سترى كيف أن كل شيء سينتهي على خير ما يرام يا أخي.

يطوي غوستافو الملاءة الورقية. ويضع المؤشر الخشبي على الطاولة.

غوستافو

لم يبق علينا الآن سوى اختيار رئيس جديد.

تمضي آمبارو نحو الجدار وتنزع بطقوسية صورة الأخوان موران، مؤكدة بذلك هزيمتها.

آمبارو *(متوعدة بينها وبين نفسها)*

ستدفع تلك المرأة ثمن ما فعلته غالياً!

17ـ شاطئ البحر. خارجي/غروب.

بجعتان حمراوان تطيران فوق البحر. لقد توقف المطر، لبعض الوقت على الأقل. وفي الأفق، تظهر الشمس مثل برتقالة تبحث عن ثغرة بين الغيوم الكثيفة.

آثار أقدام على الرمل تقود إلى حيث تظهر هيئة متوحدة لفتاة صلعاء، ترتدي عباءة برتقالية.

الأمواج تتكسر على الضفة. ماريكارمن تتقدم دون خوف في المحيط وتختفي تحت الماء في تزامن دقيق مع غروب الشمس.

وعلى سطح البحر، كدليل وحيد على ما جرى، تبقى عباءة صفراء طافية على غير هدى. فقاعات. بحر هادئ.

18ـ بيت موران. واجهة البيت. خارجي/ليلاً.

ليل مطبق. مطر خفيف. ضوء في النافذة. ويظهر في فتحة النافذة شبح سلفادور. يستمر المشهد ما تستمره دقات الساعة الإحدى عشرة المثيرة للقلق.

19ـ بيت موران. غرفة بيترا. داخلي/ليلاً.

يظهر هطول المطر من خلال النافذة. في جدار ـ مقبرة دونيا بيترا لا يوجد متسع لصليب آخر. يغلق سلفادور الستارة ويواجه حماته:

سلفادور *(يهتف)*

إنها الحادية عشرة ليلاً! *(مذعوراً)* أنا لن أموت في حادث سير، وأنت لن تموتي من الربو، لكننا جميعنا سنموت خوفاً يا دونيا بيترا.

روسافينا التي تحمل بين ذراعيها روسا سلفادورا، تؤيد زوجها.

روسافينا *(مذعورة)*

سلفادور على حق يا أماه... إذا ما تواصل المطر إلى ما بعد منتصف الليل، فإن حياتنا ستتبدل.

دونيا بيترا *(مرتابة)*

من أجل شرف الحقيقة، حياتي وحدها هي التي ستتبدل.

سلفادور يثبت دونيا بيترا من كتفيها. ولا تبدي الخادمة العجوز مقاومة تذكر.

سلفادور *(باندفاع)*

حيواتنا هي حياة واحدة يا حماتي! حياة واحدة! ألن تدركي ذلك؟

يبدو على دونيا بيترا الاقتناع.

سلفادور

حقاً يا حماتي. لم تكن هذه الحياة سيئة لنا. ها هي ذي حفيدتك، وهي فاتنة. أتريدين استبدالها؟ *(صمت)* وهل تريدين استبدال روسافينا يا ترى؟

دونيا بيترا تخفض بصرها.

سلفادور (يواصل)

أنت تريدين استبدالي أنا، وأفهم ذلك، أما أنا فلا أريد استبدالك.

روسافينا (تؤيده، متأثرة)

ولا أنا أريد استبدالك يا أماه. *(وبنوع من الإطراء الغريب)* شر معروف أفضل من خير غير معروف.

بروق. الفتاة تعانق أمها. وتبدأ روسا سلفادورا بالبكاء.

دونيا بيترا (متنازلة)

وماذا يمكننا أن نفعل؟

سلفادور *(بحماس وتصميم)*

فلنهرب من هذا الكابوس يا دونيا بيترا! فلنهرب إلى مكان من المدينة لا يهطل فيه المطر عند منتصف الليل!

دونيا بيترا *(تتردد)*

إنه قدر مكتوب.

سلفادور

حتى لو كان مكتوباً؛ فأنت لا تعرفين القراءة!

دونيا بيترا *(مرتعبة)*

لم تبق أمامنا إلا ساعة واحدة...

الطفلة تبكي دون توقف. بروق. يُسمع في الخارج نباح الكلبين الصينيين.

سلفادور *(مغموماً)*

ليس هناك مسعى أسوأ من المسعى الذي لا يُنفذ يا دونيا بيترا. فلنهرب بأسرع ما يمكن! *(صمت دراماتيكي)* بحق أحب من تحبين... فلنهرب.

بروق

20ـ مدينة. زقاق في الضواحي. خارجي/ليلاً.

مطر. لا تظهر نفس واحدة في المدينة. إعلان مضيء يدعو لا أحد لقضاء وقت ممتع في حانة من حانات الضواحي. وبين حين وآخر تجتاز الناصية سيارة داكنة، كأنها الجرذان. سيارة سلفادور الأولدزموبيل العتيقة تتقدم بشجاعة وسط الليل ووابل المطر الطوفاني.

21ـ سيارة سلفادور الأولدزموبيل. شارع. داخلي/ليلاً.

السائق اليائس يلصق أنفه بالزجاج الأمامي ليتمكن من التوجه في هروبه. هناك في المقعد روسا سلفادورا، بين ذراعي أمها، ودونيا بيترا تصلي من بين أسنانها.

وفجأة، تبدأ السيارة العتيقة باللجلجة مختنقة من الماء الذي تسرب إلى محركها، وتتوقف فجأة، حرنة مثل بغلةٍ حمولة. ولا تنفع جهود سلفادور في تحريكها.

سلفادور *(يائساً)*

يا للعنة!

وتدوي، في ذروة المأساة، أول دقات منتصف الليل.

تصاب روسافينا ودونيا بيترا بالبكم، ويسيطر عليهما الخوف تماماً. ينزل سلفادور المصمم من الأولدزموبيل العتيقة، ويفتح الباب الخلفي، ويحمل ابنته وهو يشدها إلى صدره، مستعداً لأن يدفع غالياً ثمن رعبه. يدثرها ببطانية عتيقة، وينطلق راكضاً تحت المطر، عبر الدرب المقفر. وتدوي دقة منتصف الليل الثانية.

تدرك روسافينا ودونيا بيترا دراماتيكية المناورة الانتحارية، وتلحقان بسلفادور، وصدراهما في مواجهة العاصفة. تتوالى دقات منتصف الليل الثالثة والرابعة والخامسة.

سلفادور يركض ويركض بيأس، قافزاً فوق برك الماء.

روسافينا تساعد أمها التي توشك مع كل خطوة أن تفقد توازنها. دقتا منتصف الليل السادسة والسابعة.

وبما يشبه المعجزة يبدأ المطر بالتوقف، مثلما يمكن ملاحظته من القطرات التي تأخذ بالضعف فوق سطح برك الماء في الطريق. الدقة الثامنة.

سلفادور المذعور ينتظر روسافينا ودونيا بيترا في منتصف الشارع. جميعهم يتعانقون في حلقة عائلية مؤثرة، بانتظار الكارثة. الدقة التاسعة. ولكن المطر ما زال يهطل رذاذاً. الدقة العاشرة. لم تعد هناك قطرة واحدة تسقط على برك الماء.

تُلمح الغيوم الكثيفة في السماء ويأخذ القمر بتلوين المشهد بضوئه الفضي الآمل. الدقة الحادية عشرة.

لقد انقطع المطر تماماً. الدقة الثانية عشرة. سلفادور المتشكك يخرج شيئاً فشيئاً من الحلقة الأُسرية، ويتأكد بكل ما في الدنيا من سذاجة من أنهم قد نجوا.

سلفادور (يهتف)

لقد توقف المطر، يا للروعة، لقد توقف المطر.

دونيا بيترا التي تحمل الآن روسا سلفادورا، تقبّل الطفلة من جبهتها.

دونيا بيترا *(مختنقة بريو سعادة)*

لقد نجونا، لقد نجونا!

روسافينا تفتح عينيها وترى زوجها يرتجل فوق برك الماء كرنفالاً مرحاً.

القمر.

22ـ بيت موران. خارجي/شروق الشمس.

الشمس تتوج مدخنة بيت آل موران. لقد طلع الصباح أخيراً على المدينة.

ريح ناعمة تضرب مصراعي نافذة نسيها أحدهم مفتوحة في الطابق العلوي من البيت. يُسمع صوت مانوليتو:

مانوليتو *(ينادي، off)*

بابا! ماما! عمة آمبارو!

الكلبان يتقافزان في الحديقة، وتطير الببغاوات، وتغرد طيور الجنة، في حرية برية وفوضوية.

23ـ بيت موران. الطابق العلوي. داخلي/نهاراً.

مانوليتو يرتدي الزي المدرسي، ويجوب راكضاً غرف الطابق العلوي.

مانوليتو *(منادياً)*

بابا.

غرفة نوم دون دييغو دون ترتيب، الفراش غير مرتب، والبيجاما على الأرض.

مانوليتو *(off)*

ماريكارمن...

الريح الخفيفة تضرب مصراعي النافذة التي نسيت ماريكارمن إغلاقها قبل أن تذهب إلى سعادتها البحرية.

مانوليتو *(off)*

عمتي آمبارو...

غرفة العمة آمبارو مرتبة على أكمل وجه، كما لو أن أحداً لم ينم فيها.

مانوليتو *(off)*

ألما...

هناك على سرير ألما طاووسان ينقران الوسائد.

24ـ بيت موران. الطابق السفلي. داخلي/خارجي/نهاراً.

مانوليتو يجوب راكضاً حجرات الطابق السفلي.

هناك بقايا عشاء على منضدة غرفة الطعام.

مانوليتو *(off)*

دونيا بيترا... روسافينا... سلفادور...

مانوليتو يكتشف في المطبخ الغارق في الفوضى، أن الثلاجة مفتوحة، والأواني دون جلي، وأباريق الحليب الفاسد، وكيس القمامة منثوراً على الأرض، حيث ينبش الكلبان الصينيان عن شيء يأكلانه.

مانوليتو

أليس هناك أحد في البيت؟

يتناول مانوليتو من طبق الفاكهة تفاحتين شهيتين ويقوم بإيماءة إذعان لطيفة. يُسمع نفير سيارة.

يخرج مانوليتو إلى الفناء الأمامي وهو يأمل بكل تأكيد بأنه سيلتقي بسلفادور، ولكنه يكتشف بخيبة أمل أنها حافلة المدرسة.

المعلمة البدينة تومئ له بأن يسرع.

يركض مانوليتو نحو الحافلة مستسلماً لقدره، ويترك باب البيت مفتوحاً على مصراعيه.

25ـ شركة موران. مكتب دون دييغو. داخلي/نهاراً.

يد رجل تُدخل خاتماً في إصبع امرأة. ومع الصورة التقليدية لعقد الزفاف يُسمع صوت المحامي نفسه الذي قرأ في وقت سابق وصية دون دييغو الجديدة.

المحامي *(off)*

دييغو موران آي كارديبا، المولود في قرطبة، حاضرة المقاطعة التي تحمل الاسم نفسه؛ وألما كريتشمير، المولودة في ويستفاليا، أعلن اتحادكما بالزواج.

يتم الزواج بسرية تامة، في الغرفة التي كانت مكتب رئيس شركة موران. دون دييغو وألما يوقعان العقد العادي. أما توقيع الشاهدين على عقد الحب ذاك، فيتولاه الصديق المخلص فيدريكو باريدس وبواب الشركة العجوز الذي ترتجف يده وهو يوقع.

يقبّل فيدريكو ألما ويعانق صديقه.

فيدريكو *(سعيداً)*

الحياة تبدأ كل يوم يا أخي! أهنئك من كل قلبي!

دون دييفو

إنني سعيد جداً. أشعر كأنني طفل! يبدو لي كل هذا حلماً.

يبدو الغم فجأة على وجه دون دييفو. فيرفع يديه إلى رأسه.

دون دييفو

وماذا لو استيقظت؟

ألما تعانق زوجها بحنان.

ألما *(متوددة)*

لن تستيقظ يا طفلي الأحمق، لأنك ستنام في حلمي.

يُفتح الباب بعنف. ويدخل إلى المكتب، على التوالي، آمبارو موران، والمساهم غوستافو، ومدير مستشفى المجانين، وثلاثة ممرضين يرتدون الأبيض. آمبارو تتوجه نحو المحامي.

آمبارو *(باندفاع)*

هذا الزواج باطل أيها المحامي؛ فأخي لا يعي وغير مسؤول عن أفعاله.

المحامي *(يعرض وثيقة)*

هذه الشهادة تثبت العكس يا سيدة آمبارو، وهي قانونية تماماً. *(ينظر إلى المدير)* أليس هذا هو توقيعك يا دكتور؟

يهز مدير المستشفى رأسه موافقاً.

المدير *(يوضح)*

لقد طلبت مني السيدة ألما أن أقدم إثباتاً بالحالة الذهنية لدون دييفو.

توجه آمبارو نظرة نارية إلى المدير.

آمبارو *(متضايقة)*

وبما أنه كان يقدم لكم النقود بسخاء، فقد أثبتَ أنه سليم!

المدير *(وقد جُرحت كرامته)*

لم يكن هناك ما يُثبت العكس. فالسخاء ليس من علائم الجنون يا سيدتي.

آمبارو *(باندفاع)*

هذه الوثيقة خاطئة إذاً. وغداً سوف تحصل على ما يثبت جنون دييفو.

المحامي *(بقسوة)*

إذا ما أحضرت لي هذه الوثيقة غداً، فسوف تثبتين أن دون دييغو قد فقد عقله ابتداء من الغد. *(ويقرر وهو يشعر بالفخر من حجته العميقة:)* وبالتالي، فإن هذا الزواج قانوني ما لم تثبتي شيئاً آخر. إنه قانوني تماماً. *(يغلق حقيبته، معتبراً أن النظر في القضية قد انتهى)*

تبتسم ألما راضية. فحتى هذه اللحظة من الجدال، بقيت الحالمة على الحياد، متجنبة أن تؤدي أي كلمة منها إلى زيادة تعقيد الوضع المعقد جداً في الأساس. وحين تسمع قرار المحامي، ترى ألما أنها اللحظة المناسبة لإشعارهم بوجودها، فتقترب من دييغو.

آمبارو *(إلى آلما)*

لا تقتربي من أخي.. فبسببك وصلنا إلى ما نحن عليه!

فيدريكو (يتدخل)

لا أكاد أصدق يا آمبارو. لم أكن أتوقع مثل هذا منك قط! إنه أخوك، دم من دمك!

تقترب آمبارو من فيدريكو.

آمبارو (مصممة)

اصمت أنت. لقد كنتَ تعلمه قلة الأدب دوماً. أما ما أفعله، فإنني أفعله لمصلحته.

البواب المذعور ينتهز فرصة الاضطراب ويهرب من المكتب.

أما دون دييغو الذي شهد المشهد دون أن يفهمه تماماً، فيدافع عن حقوقه.

دون دييغو

لا يحق لأحد أن يتدخل في حياتي! اخرجوا من هنا!

آمبارو *(إلى الدكتور)*

قم بواجبك يا دكتور. وأنا سأتحمل مسؤولية كل شيء.

يقترب المرضون من دون دييغو الذي يستعد للدفاع عن نفسه. وينضم إليه فيدريكو. ينقض المرضون بمهارة على المريض ويتمكنون من السيطرة عليه

مستخدمين قميص القوة. ويدرك فيدريكو أنه لا جدوى من الدفاع عنه. يقتادونه دون رحمة.

فيدريكو *(يلحق بهم في الممر)*

اطمئن يا دييغو.. سترى كيف أن كل شيء سيسوى يا أخي.

يبتعد المساهم غوستافو وهو يتناقش مع المحامي الذي لا سبيل إلى رشوته.

المحامي

هذا سوء استغلال للسلطة.

غوستافو *(يسايره بالقول)*

ربما كان بإمكاننا الوصول إلى تسوية مرضية لكلينا. فكر بالشركة...

المحامي

القوانين هي القوانين يا غوستافو...

تبقى ألما وآمبارو وحيدتين في المكتب. تتبادلان النظر وجهاً لوجه.

آمبارو *(بكل ما في الدنيا من حقد)*

لقد توصلتِ إلى ما تريدينه، أليس كذلك؟ لقد توصلت إلى ما تريدين!

ألما *(بكل ما في الدنيا من سلام)*

ليس بعد.

26ـ مستشفى المجانين. حديقة. خارجي/نهاراً.

عشرات الدجاجات البياضة البيضاء، تغطي عملياً كامل حديقة مستشفى المجانين الجميلة.

المعلمة التي تدير ظهرها، تكتب عبارة على السبورة.

المعلمة (تقرأ بينما هي تكتب)

من... الأفضل... أن تعيش... أسير... فكرة... على أن... تعيش حراً... دون حلم.

عشرات الصيصان والفراخ تصيئ في كورال يبعث على الصمم. وفي عمق المشهد، دون دييغو يزرع غرسة تفاح.

27ـ بيت موران. الحديقة. خارجي/نهاراً.

الريح تحرك ريش طيور الجنة. يصطفق مصراعا نافذة. الكلبان الصينيان مزقا بأسنانهما أرجوحة النوم المدغشقرية.

ألما تتمشى باحتفالية عبر حديقة البيت المقفرة متأملة مملكتها. تهوّي بمروحة يدوية من الصدف. وتبدو الببغاوات كما لو أنها تغني مرددة اسمها.

28ـ بيت موران. غرفة آمبارو. داخلي/نهاراً.

آمبارو تمشي من جانب إلى آخر في غرفتها مدخنة حتى اليأس سيجارة بعد أخرى.

الريح تصفع النافذة المفتوحة. تمضي آمبارو لإغلاقها فترى ألما تتمشى وحدها في الحديقة.

الكلبان رومولو وريمو يصطادان فراشات.

تغادر آمبارو غرفتها بتصميم.

29ـ بيت موران. حديقة. خارجي/نهاراً.

الطيور تزعق في كورال جنوني.

آمبارو ترتدي روبها الحريري الياباني، وتجوب الحديقة كلها بحثاً عن ألما.

آمبارو

اصمتي أيتها الطيور اللعينة!

من الجزء العلوي من الشرفة، آمبارو ترى:

الطاووس يطير بصورة مثيرة إلى أن يحط على ساعد ألما.

فتعود آمبارو إلى داخل البيت بتصميم.

30ـ بيت موران. الصالة. الدرج. داخلي/نهاراً.

آمبارو تجتاز الصالة وهي تقلب فازات وأوان خزفية في هجومها اليائس.

تسقط البجعتان المنحوتتان من خشب أحمر فوق السجادة التركية.

تصعد آمبارو الأدراج قافزة. تتعثر. تتمسك بحاجز الدرج دون أن تتوقف عن الصعود.

تلتقط يدُ البجعتين وتعيد وضع المنحوتتين فوق رف الخزانة. إنها يد امرأة. يد ألما.

31ـ بيت موران. غرفة آمبارو. شرفة. داخلي/نهاراً.

تفتح آمبارو بعنف مصراعي الباب المؤدي إلى شرفة غرفتها. ليس هناك أحد. تقترب من حاجز الشرفة بجزع، تجوب بنظرها الحديقة كلها وتصرخ:

آمبارو

ألما!

تشعر آمبارو وراء ظهرها بمجيء المرأة الغريبة وتلتفت ببطء شديد، وكأنها تقيس كل خطوة.

ألما عند عتبة الباب.

الطاووس ينطلق طائراً بصورة صاخبة.

تمعن كل من المرأتين النظر إلى الأخرى لبضع ثوان تُذكِّر بالأبدية.

ألما *(بلطف)*

ألم تفهمي بعد؟

لم تستطع آمبارو تجنب إحساسها ببرودة لا تقاوم.

ألما *(تبتسم بغموض)*

لم تفعلي أكثر من تحقيق أغلى حلم في حياتي.

وتدير ظهرها لعدوتها مثل مصارع يتحدى ثوره في ميدان مصارعة عام.

32ـ بيت موران. درج. الطابق السفلي. داخلي/نهاراً.

ألما تنزل على الدرج مثلما تعرف الملكات وحدهن كيف ينزلن عن الأدراج. تتبعها آمبارو.

ألما

لقد رغبت دوما في العيش في هذا البيت، ولهذا رحت أشيده حلماً فحلماً.

تتوقف ألما على مصطبة الطابق السفلي. تلتفت. تنظر إلى آمبارو، بشفقة تقريباً.

ألما *(تبتسم)*

حلمت بالعيش... *(صمت)* برفقة طفل مثل مانوليتو، أكرس له كل طاقاتي.

33ـ بيت موران. الحديقة. خارجي/نهاراً.

ألما في وسط الحديقة. الريح تحرك شعرها المفلت. جميع الطيور تصرخ.

آمبارو

من تكونين؟

تواصل ألما اعترافاتها، دون أن تمنح منافستها متعة أن تعرف ضد من تخوض الصراع.

ألما

أن عيش نائمة في غرفة مثل غرفتك بالضبط، محاطة بأشياء غريبة، مثل شخصيات الروايات التلفزيونية تلك التي تمقتينها كثيراً.

تلتقط ألما إناء من الفخار الأحمر كان قد سقط على الأرض، وتضعه برفق في موضعه.

ألما *(تواصل)*

أجل، محاطة بكلاب صينية وببغاوات وطيور جنة وطواويس...

بإيماءة من ألما، يصطف الكلبان الصينيان وطيور الجنة إلى جانبها، مثل جنود متراصي الصفوف.

ألما *(بقسوة، وبحقد تقريباً)*

طيور لعينة مثلما تقولين أنت... طيور لعينة اشتريتها أنت رغم إرادتك لأنني كنت قد حلمت بأنك ستشترينها لي.

34ـ بيت موران. الصالة. داخلي/نهاراً.

تتناول ألما المروحة اليدوية الصدفية عن إحدى المناضد.

ألما

أتتذكرين ذلك التاجر من جافنا، في سيلان، الذي أراد أن يبيعك هذه المراوح الصدفية بخمسمئة دولار؟

تشعر آمبارو بغم مؤلم.

آمبارو

كيف عرفتِ ذلك؟

تترك ألما المروحة بمنتهى العذوبة على المنضدة الصغيرة. وتقترب ببطء من البارابانات الصينية.

ألما *(مولية ظهرها لآمبارو)*

وعندما تخلفتِ عن الطائرة في هونغ كونغ؟ *(تهتف)* ووسط تلك العاصفة!

تستند ألما إلى البارابانات وتلتفت ظافرة.

ألما *(بفخر)*

أنا من قدمت موعد إقلاع الطائرة لأنك لم تكوني قد اشتريت لي بعد هذه البارابانات البديعة التي تمقتينها جداً!

آمبارو تشعر الآن بخوف لا يطاق. فكاها يرتعشان.

آمبارو

من تكونين؟

تبتسم ألما دون رحمة.

ألما

إنني امرأة تبيع أحلامها. وأنا أقول ذلك منذ الحلقة الأولى من هذه القصة، ولكنك لا تريدين أن تصدقيني.

تزعق طيور الجنة، وينبح الكلبان الصينيان، ويُشعل التلفزيون، كما في السحر...

ألما

لقد كلفني هذا الحلم أحلاماً كثيرة. وها أنت ترين: إننا هنا نحن الاثنتين، وحيدتين.

تذرع ألما الصالة يتبعها موكب الحيوانات.

ألما *(مولية ظهرها لآمبارو)*

رواية كل هذا تبدو سهلة... فأنا وحدي من أعرف ثمن أحلامي.

تمشي ألما نحو مصباح في الركن وتوصله بالكهرباء: إنه مصباح الظلال العجيب الخاص بها. الغرفة كلها تغرق في الظلام فجأة.

ألما

وبالمناسبة، لقد حلمت الليلة الماضية بكِ... وكان حلماً واقعياً جداً، ودقيقاً، وكان فيه مشهد مطابق تماماً لهذا المشهد الذي نمثله الآن. وفيه

تغادرين، دون أن تعرفي بصورة مؤكدة لماذا تفعلين ذلك. ما يحدث هو أنك تذهبين مرتعبة. ولهذا... انصرفي!

تخفض آمبارو ذراعيها.

آمبارو *(يائسة)*

حباً بالرب، من تكونين أنت؟

ألما لا ترد: هيئتها تبقى في الظلام، يظهر رسم محيطها دون وضوح بفضل انعكاسات التلفزيون البعيدة.

تهرب آمبارو مهزومة باتجاه الباب، تفتحه وتغادر البيت، ثم تصفق الباب بقوة.

يغطي وجه ألما الشاشة كلها، لتقول:

ألما

من أنا؟ *(صمت)* إنني سيدة أحلامي.

بائعة الأحلام[1]

في الساعة التاسعة صباحاً، وبينما نحن نتناول الفطور على شرفة فندق ريفيرا هافانا، وجه البحر لطمة رهيبة في وضح النهار رفعت عن الأرض عدة سيارات كانت تسير على جادة الكورنيش العريضة، أو تقف على الرصيف، وارتطمت إحداها بأحد جوانب الفندق. كان ذلك أشبه بانفجار ديناميت زرع الرعب في طوابق المبنى العشرين، وحوّل واجهة البهو الزجاجية إلى فتات. السائحون العديدون الذين كانوا في قاعة الانتظار آنذاك انقذفوا في الهواء مع الأثاث، وأصيب بعضهم بجروح من وابل الزجاج المتطاير. لا بد أنها كانت موجة هائلة، لأن شارعاً عريضاً ذا اتجاهين يفصل بين الحاجز البحري والفندق. ومع ذلك، فإن الموجة قد اجتازته، وبقي لديها ما يكفي من القوة لتحطيم واجهة الفندق الزجاجية.

المتطوعون الكوبيون الفرحون، وبمساعدة رجال الإطفاء، جمعوا كل الحطام والفتات في أقل من ست ساعات، وأغلقوا بوابة الفندق المطلة على البحر وهيؤوا واحدة غيرها، وعاد كل شيء إلى حالته المعهودة. لم يهتم أحد في ذلك الصباح بالسيارة التي بقيت ملتصقة بالجدار، فقد ظن الجميع أنها إحدى السيارات التي كانت متوقفة على الرصيف. ولكن عندما أخرجتها الرافعة من الكوة التي أحدثتها في الجدار، اكتشفوا وجود جثة امرأة مقيدة بحزام الأمان في مقعد السائق. وقد كانت الضربة قوية إلى حد لم يبق معه في جسمها عظم واحد سليم. كان وجهها مهشماً، وحذاؤها مفتقاً، وثيابها ممزقة، وكان في إصبعها خاتم ذهبي له شكل أفعى عيناها من الزمرد. وقد تحققت الشرطة من أنها مدبرة بيت السفير البرتغالي الجديد. وبالفعل، كانت قد وصلت إلى هافانا مع السفير وزوجته قبل خمسة عشر يوماً. وقد خرجت

---

[1] هذه القصة هي البذرة التي انطلقت منها فكرة المسلسل التلفزيوني. وقد نُشرت بعنوان «أؤجر نفسي لكي أحلم»، ضمن مجموعة غارسيا ماركيز القصصية «اثنتا عشرة قصة قصيرة مهاجرة».

في ذلك الصباح إلى السوق وهي تقود السيارة الجديدة. لم يكن اسمها يعني أي شيء لي حين قرأت الخبر في الصحف، ولكنني بقيت بالمقابل مشوشاً بسبب الخاتم الذي له شكل أفعى عيناها من الزمرد. ولم أستطع أن أعرف مع ذلك في أي إصبع كانت تضعه.

وقد كان ذلك الأمر التفصيلي حاسماً، لأني كنتُ أخشى أن تكون امرأة لا يمكنني نسيانها، ولم أعرف اسمها الحقيقي قط، كانت تضع خاتماً مماثلاً في سبابتها اليمنى، وكان هذا النوع من الخواتم أكثر ندرة في ذلك الحين. لقد تعرفت عليها قبل أربع وثلاثين سنة في فيينا، حين كنتُ آكل السجق وأشرب بيرة البراميل في حانة يرتادها الطلاب اللاتينيون. وكنت قد وصلت من روما في ذلك الصباح، ومازلت أذكر الانطباع الفوري الذي خلفه في نفسي صدرها الرائع والفسيح الذي يشبه صدر مغنٍ صوته من أعلى الطبقات، وذيول الثعالب الخامدة على ياقة معطفها، وذاك الخاتم المصري الذي له شكل أفعى. بدا لي أنها النمساوية الوحيدة على الطاولة الخشبية الطويلة، وذلك بسبب لغتها القشتالية البدائية التي تتكلمها دون أن تتنفس وبلكنة خردواتية. ولكن لا، لم تكن نمساوية. فقد ولدت في كولومبيا، وسافرت إلى النمسا في فترة ما بين الحربين حين كانت ما تزال طفلة تقريباً، كي تدرس الموسيقى والغناء. وكان عمرها يوم عرفتها نحو ثلاثين سنة من الحياة السيئة، فهي لم تكن جميلة في يوم من الأيام، وقد بدأت تشيخ قبل أوانها. ولكنها كانت بالمقابل كائناً إنسانياً أخاذاً. وأحد أكثر الكائنات رهبة أيضاً.

كانت فيينا ما تزال في ذلك الحين مدينة إمبراطورية قديمة، وكان موقعها الجغرافي بين العالمين اللذين خلفتهما الحرب الثانية دون إمكانية للمصالحة بينهما، قد حوّلها إلى جنة السوق السوداء والجاسوسية العالمية. ولم أستطع تخيل أجواء أكثر ملاءمة لمواطنتي الهاربة تلك التي ما زالت تأكل في حانة الناصية الطلابية لمجرد الوفاء لأصولها وحسب، ذلك أنها تملك من الموارد ما يكفي لشراء الحانة وكل من فيها من الندماء نقداً. لم تخبر أحداً باسمها

الحقيقي قط، وكنا نعرفها دائماً باسم جرماني يصعب النطق به اخترعه لها الطلاب اللاتينيون في فيينا: **فراو فريدا**. وما كادوا يعرفونني عليها حتى انقدتُ للبلاهة السعيدة وسألتها عما فعلته حتى استطاعت تثبيت نفسها بتلك الطريقة الراسخة في ذلك العالم البعيد جداً والمختلف تماماً عن صخور الرياح في موطنها كينديو، فردت علي بعبارة أشبه بالصفعة:

- إنني أبيع الأحلام.

وكان ذلك هو عملها الوحيد حقاً. لقد كانت الابنة الثالثة بين أحد عشر ابناً لكاتب حسابات ناجح عند كالداس القديم، ومنذ تعلمت نطق الكلام فرضت على البيت العادة الحميدة برواية الأحلام على الريق، وهي الساعة التي تكون فيها قدرتها على الحدس لا تزال تحتفظ بنقائها. وعندما كانت في السابعة من عمرها حلمت أن سيلاً قد جرف أحد أخوتها. وبسبب معتقدات دينية خرافية محضة، منعت الأم الطفل من أحب الأشياء إليه، ألا وهو السباحة في الوادي. لكن فراو فريدا كانت تملك نظاماً خاصاً للتكهن، فقالت لأمها:

- هذا الحلم لا يعني أنه سيغرق، بل يعني أنه يجب ألا يأكل حلوى.

إن هذا التفسير بحد ذاته يبدو فضيحة عندما يكون المقصود به طفلاً في الخامسة من عمره لا يمكنه العيش دون حلوياته الخاصة بيوم الأحد. ولكن الأم المقتنعة بقدرات ابنتها التنبؤية جعلت الطفل يحترم الإنذار بقبضة قاسية. وعند أول سهو منها، اختنق الصغير بكرة من السكاكر كان يأكلها خلسة، ولم يكن إنقاذه ممكناً.

لم تكن فراو فريدا تفكر في أنه يمكن لقدرتها تلك أن تتحول إلى مهنة، إلى أن جرتها الحياة مرغمة، من عنقها، في شتاءات فيينا القاسية. عندئذ طرقت باب أول بيت أعجبها لتطلب عملاً تعيش منه، وعندما سألوها عما تستطيع عمله، قالت الحقيقة وحدها: «الأحلام». وكان شرحاً قصيراً قدمته لسيدة البيت كافياً لقبولها، وبراتب لا يكاد يكفي لنفقاتها الصغرى، ولكن مع غرفة جيدة وثلاث وجبات، وخاصة وجبة الفطور، لأنه

الوقت الذي كانت تجلس فيه الأسرة كلها لتعرف القدر اليومي لكل واحد من أفرادها: الأب الذي كان مستثمراً راقياً؛ والأم: امرأة سعيدة ومولعة بموسيقى الحجرة الرومنسية، وطفلين أحدهما في الحادية عشرة والآخر في التاسعة. وكانوا جميعهم متدينين، وميالين في الوقت نفسه إلى الإيمان بالخرافات القديمة. وقد استقبلوا فراو فريدا مبتهجين، وكان التزامها الوحيد هو الكشف عن القدر اليومي للأسرة من خلال الأحلام.

وقد قامت بهذا العمل على خير وجه لزمن طويل، وخاصة في سنوات الحرب، حين كان الواقع أشد شؤماً من الكوابيس. وكانت هي وحدها التي تقرر في موعد الفطور العمل الذي يجب أن يقوم به كل واحد منهم في ذلك اليوم، وكيف عليه أن يؤديه، إلى أن أصبحت تنبؤاتها هي السلطة الوحيدة في البيت. لقد فرضت سيطرتها المطلقة على الأسرة؛ حتى إن أدنى نفس كان يتم بأمر منها. وفي أيام وجودي في فيينا مات رب تلك الأسرة، وقد تلطف بأن أوصى لها بجزء من ثروته، وبشرط وحيد هو أن تواصل الحلم لأفراد الأسرة حتى نهاية الأحلام.

بقيتُ في فيينا أكثر من شهر، كنتُ أشاطر الطلاب خلاله حياة الضنك، وأنتظر نقوداً لم تصل قط. وقد كانت زيارات فراو فريدا المفاجئة والسخية للحانة في ذلك الحين أشبه بالأعياد في نظام حياتنا المدقع فقراً. وفي إحدى تلك الليالي، في بهجة تناول البيرة، همست في أذني باقتناع لا يسمح بأي إضاعة للوقت.

- لقد جئت فقط لأقول لك إني حلمت بك الليلة الماضية. عليك أن تغادر فيينا فوراً ولا تعود إليها في السنوات الخمس القادمة.

كان اقتناعها واقعياً جداً حتى إنني غادرت في تلك الليلة بالذات، في القطار الأخير المتوجه إلى روما. ومن جهتي، بقيت موهوماً، وصرت أعتبر نفسي منذ ذلك الحين ناجياً من كارثة لم أعرف حقيقتها على الإطلاق. ولم أرجع إلى فيينا حتى الآن.

قبل حدوث كارثة هافانا كنت قد التقيت بفراو فريدا في برشلونة،

وبطريقة غير متوقعة ومصادفة بدت لي سحرية. حدث ذلك يوم وطأ فيه بابلو نيرودا أرض إسبانيا لأول مرة منذ الحرب الأهلية، خلال توقفه القصير في رحلة بطيئة إلى بالبارايسو. لقد أمضى الصباح معنا في الصيد من مكتبات الكتب القديمة، واشترى من مكتبة بورتير كتاباً قديماً، ممزق الغلاف ومهترئ، دفع ثمنه ما يعادل راتب شهرين في عمله القنصلي في رانغون. كان يتحرك بين الناس مثل فيل مقعد، وباهتمام طفلي بالآلية الداخلية لكل شيء، فقد كان العالم يبدو له دمية ضخمة تتحرك بنابض، وبه تُبتدع الحياة.

لم أعرف أحداً أشد منه شبهاً بالفكرة الراسخة لدينا عن أحد باباوات عصر النهضة: شره ورقيق. وقد كان هو دائماً، ولو مكرهاً، من يترأس المائدة. وكانت زوجته ماتيلدي تضع على صدره مريلة تبدو أقرب إلى مريلة الحلاق منها إلى فوطة المطعم، ولكنها الطريقة الوحيدة للحيلولة دون أن يلوث نفسه بالصلصات. وقد كان نموذجياً في ذلك اليوم في مطعم كاربابيرا. فقد أكل ثلاث سرطانات كركند كاملة كان يقطعها بمهارة جراح، وكان في الوقت نفسه يلتهم بنظره أطباق الجميع، ويلتقط شيئاً من كل واحد منها بتلذذ يصيب من حوله بعدوى الرغبة في أكل: محار غاليسيا، وبلح البحر الكانتبري، واربيان أليكانتي، واسبارديسنيا كوستا برافا. وفي أثناء ذلك، ومثلما يفعل الفرنسيون، لا يتحدث إلا عن لذائذ المطبخ، وخاصة الحيوانات البحرية الخرافية في تشيلي التي كان يحملها في قلبه. وفجأة توقف عن الأكل، وشحذ قرون استشعار السرطان البحري التي يملكها، وقال لي بصوت خافت جداً:

ـ هناك شخص ورائي لا يتوقف عن النظر إليّ.

تطلعتُ من فوق كتفه، وكان ما قاله صحيحاً. فوراء ظهره، وعلى بعد ثلاث طاولات، كانت هناك امرأة جريئة تضع قبعة قديمة من اللبد ولفاع عنق بنفسجي اللون، تمضغ ببطء وعيناها مثبتتان عليه. تعرفتُ عليها فوراً. كانت هرمة وبدينة، لكنها هي نفسها، وكان خاتم الأفعى في إصبعها السبابة.

كانت قادمة مِن نابولي على السفينة نفسها التي يسافر فيها نيرودا

وزوجته، ولكنهم لم يلتقوا على متن السفينة. دعوناها لتناول القهوة على طاولتنا، ودفعتُها للحديث عن أحلامها كي أفاجئ الشاعر. ولكنه لم يُبد أي اهتمام، فقد أعلن منذ البداية أنه لا يؤمن بتنبؤات الأحلام. وقال:

ـ الشعر وحده هو البصيرة.

بعد الغداء، وأثناء النزهة التي لا بد منها في شارع رمبلاس، تأخرتُ عن الجماعة متعمداً مع فراو فريدا كي نستعيد ذكرياتنا بعيداً عن أسماع الآخرين. وأخبرتني أنها باعت ممتلكاتها في النمسا، وأنها تعيش متقاعدة في بورتو بالبرتغال، في بيت وصفته لي بأنه مثل قلعة مزيفة فوق هضبة ترى منها المحيط كله حتى أميركا. وقد اتضح لي من خلال الحديث، دون أن تقول ذلك مباشرة، أنها بالانتقال من حلم إلى حلم، انتهت إلى الاستيلاء على ثروة أسيادها في فيينا. لم أتأثر بالأمر مع ذلك، لأني كنت أفكر على الدوام بأن أحلامها لم تكن أكثر من حيلة للعيش. وقد قلت لها ذلك.

فأطلقت قهقهتها التي لا تُقاوَم وقالت لي: «مازلت جريئاً جداً كعادتك». ولم تقل شيئاً آخر، لأن بقية الجماعة كانوا قد توقفوا ينتظرون انتهاء نيرودا من التحدث بلكنته التشيلية مع ببغاوات شارع رمبلا الطيور. وعندما أكملنا حديثنا، بدلت فراو فريدا الموضوع، وقالت لي:

ـ بالمناسبة. يمكنك أن تعود الآن إلى فيينا.

عندئذ فقط انتبهت إلى أن ثلاث عشرة سنة قد مضت منذ تعارفنا. فقلت لها:

ـ لن ارجع إليها مطلقاً، حتى وإن كانت أحلامك مزيفة، فمن يدري.

في الساعة الثالثة انفصلنا عنها لنرافق نيرودا إلى قيلولته المقدسة. وقد نامها في بيتنا بعد بعض الإجراءات المهيبة التي تُذكّر في بعض جوانبها بطقوس الشاي في اليابان. فقد كان لا بد من فتح بعض النوافذ وإغلاق أخرى لتكون درجة الحرارة مضبوطة بدقة وليتوفر نوع معين من الضوء في اتجاه معين، وصمت مطبق. وقد نام نيرودا على الفور، واستيقظ بعد عشر دقائق. مثلما يستيقظ الأطفال في الوقت الذي لا يخطر لنا على بال. جاء إلى

الصالة المكيفة حسب رغبته وشعار الوسادة مطبوع على وجنته.

قال:

ـ لقد حلمتُ بتلك المرأة التي تحلم.

أرادت ماتيلدي أن يروي لها الحلم.

فقال:

ـ حلمتُ بأنها كانت تحلم بي.

فقلت له:

ـ هذا لبورخيس.

فتطلع إليّ بخيبة أمل:

ـ هل كتبه؟

قلت:

ـ إذا كان لم يكتبه بعد فسوف يكتبه يوماً. وسيكون واحدة من متاهاته.

ودعنا نيرودا فور صعوده إلى السفينة، وجلس إلى طاولة منزوية، وبدأ كتابة أشعار متدفقة بقلم الحبر الأخضر الذي كان يرسم به أزهاراً وأسماكاً وعصافير عند إهداء كتبه. وعندما أطلقت السفينة صفارة الاستعداد الأولى بحثنا عن فراو فريدا، ووجدناها أخيراً على السطح المخصص للسائحين حين كنا على وشك مغادرة السفينة دون وداعها. وكانت هي قد استيقظت من قيلولتها قبل قليل أيضاً.

قالت لنا:

ـ لقد حلمت بالشاعر.

فطلبت منها وأنا مذهول أن تروي لنا الحلم.

ـ حلمتُ بأنه يحلم بي ـ وحين قالت ذلك بدا عليها الارتباك أمام نظراتي الذاهلة، وواصلت كلامها قائلة ـ ماذا تريد؟ قد يتسرب بين الأحلام الكثيرة أحياناً حلم لا تكون له أية علاقة بالحياة الواقعية.

لم أعد لرؤيتها أو السؤال عنها إلى أن عرفت بقصة الخاتم الذي له

شكل أفعى، والذي كانت تضعه المرأة الميتة في حادث فندق ريفيرا هافانا. ولهذا لم أستطع مقاومة الإغراء بسؤال السفير البرتغالي عنها حين التقينا معاً، بعد عدة شهور، في حفل استقبال دبلوماسي. حدثني السفير عنها بحماسة شديدة وتقدير كبير. قال لي: «لا يمكنك أن تتصور كم كانت استثنائية. ولو أنك عرفتها لما كان بإمكانك مقاومة إغراء كتابة قصة عنها» وواصل بالنبرة ذاتها الحديث عن تفاصيل مذهلة، ولكن دون أي أثر يتيح لي الوصول إلى نتيجة حاسمة.

وأخيراً طلبت منه شيئاً محدداً:

ـ ما الذي كانت تفعله بالضبط؟

فقال السفير بشيء من خيبة الأمل:

ـ لا شيء. كانت تحلم.

آذار *1980*

المشاركون في الورشة

المخرج

غابرييل غارسيا ماركيز

المساعدان

دوك كومباراتو (البرازيل)

دراماتور وكاتب سيناريو سينمائي وتلفزيوني. لديه خبرة تعليمية واسعة في مدارس السينما والتلفزيون في الولايات المتحدة وفرنسا والبيرو ومكسيكو وكوبا. مؤلف كتاب فن وتقنية الكتابة للسينما والتلفزيون. كتب سيناريو مسلسلات *Mulher, O tempo e o vento_Plantao de policia, Malu* وفيلم *البرجوازي* الطيب.

إليسيو ألبيرتو دييغو (كوبا)

سيناريست وكاتب. له مجموعات شعرية وروايات وقصص للأطفال. من بين أبرز سيناريوهاته للأفلام الوثائقية: «كيد شوكلايت» و«كما الأقدام على الأرض»، وللأفلام الطويلة: «رسائل الحديقة»، «في *3* و *2*»، «أنا من حيث يوجد نهر»، وغوانتاميرا، والمسلسلات التلفزيونية: «معك في البعد»، «ماريا»، «حب من العالم الآخر».

أعضاء الورشة

أندريس أغوديلو ريستريبو (كولومبيا)

كاتب سيناريو تلفزيوني. عمل مساعد إخراج في «دروب الغبار» و«رمز للحرية» ومدير تصوير في «سراب أمريكي». وأخرج الفيلم الطويل «أترك روحي للشيطان».

إيفان أرغوييس لاكايو (نيكاراغوا)

مخرج سينمائي. كتب وأخرج أفلاماً قصيرة، ووثائقية، وفيلماً روائياً طويلاً «مسخ الحرب».

سوزانا كاتو (المكسيك)

صحفية وكاتبة سيناريو للإذاعة والتلفزيون. عضو لجنة غابرييل غارسيا ماركيز لكتابة السيناريو التي مقرها مدينة مكسيكو.

لويس البيرتو لاماتا (فنزويلا)

مخرج وكاتب برامج تلفزيونية، وأفلام قصيرة، وافلام روائية قصيرة. نال جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كارتاخينا دي إندياس، والجائزة الأولى في مهرجان هافانا عام *1992*، على فيلمه Jericó.

مانويل غوميث دياث (كوبا)

كاتب. سيناريست مسلسلات تلفزيونية (أليخاندرو، أحدهم حدثني عن الغرقى، وغيرها)

ارتورو بيياسينيور (المكسيك)

كاتب سيناريو ومسرحي. أخرج الفيلم القصير «سعادة السيدة كونسويلو» والفيلم المتوسط «ماما خرجت للشراء». كتب سيناريو «لقاء غير منتظر» (مأخوذ عن عمله المسرحي)، الذي أخرجه خيمي هومبيرتو هيرموسييو.

مونتاج الجلسات

إدغار سوبيرون تورتشيا (بنما)

كاتب وناقد سينمائي. حائز على الجائزة الوطنية للآداب في بنما. مؤلف كتب: «قرن من السينما»، و«ابن أوتشون». درس السينما مع جان روش، وأورلندو سينا وفرانسيس كوبولا. عمل مديراً لسينماتيك بنما، ومديراً ثقافياً للمدرسة الدولية للسينما والتلفزيون في سان أنطونيو دي لوس بانيوس.

نظم غابرييل غارسيا ماركيز ورشات عمل لكتابة السيناريو كان يقوم فيها بدور المايسترو الذي يضبط ايقاع فريق العمل، ويطرح الأفكار الجديدة، ونقاط الانطلاق في كتابة السيناريو، ويصحح مسار الحكايات الواقعية والخيالية التي تختلط بالأحلام.

وفي كل مرة تبدأ الحكاية من فكرة عارية، ثم تتطور، لتصبح سيناريو فيلم ينتظر التصوير.


ISBN:2-84305-933-X
9 782843 059339